

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO SOCIOLOGÍA IV

BIBLIOTECA UCM

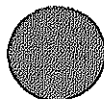


5303510851

"RASGOS DE IDENTIDAD DE LOS JÓVENES EN EL CINE  
ESPAÑOL DE LOS AÑOS 1.960 Y 1.990-91"

TOMO I

Dado de Baja  
en la  
Biblioteca



Se recuerda al lector no hacer más  
uso de esta obra que el que  
permiten las disposiciones Vigentes  
sobre los Derechos de Propiedad  
Intelectual del autor. La Biblioteca  
queda exenta de toda responsabilidad

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA:

EDISA MONDELO GONZÁLEZ

DIRIGIDA:

DOCTOR DON JOSÉ AVELLO FLÓREZ

PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA INFORMACIÓN

REGISTROS DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro T.D. 348

MADRID, 1.995

*h.a. X-53-184361-X*

## AGRADECIMIENTOS

*Esta Tesis Doctoral no hubiera podido llegar a término sin la colaboración de una serie de personas e instituciones a quienes quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento:*

*A **José Avello Flórez**, por su amistad, paciencia, dedicación y sabios consejos, a **Carmen Caffarel** y **Juan Antonio Gaitán**, por su ayuda, aliento y empeño en los momentos difíciles, a **Teresa Rodríguez** y **Francisco Javier García** por su asistencia técnica e inapreciable colaboración en las últimas fases y a todas aquellas personas que, en una etapa o en otra de este trabajo, me ayudaron y alentaron.*

*Al personal de **Filmoteca Española**, especialmente a **Juan Peña**, que dedicó su tiempo y esfuerzo, haciendo posible lo imposible, junto con **Canal Plus** y **Carlos de Paz**, que completaron la labor de la Filmoteca, proporcionándome el resto del material que conforma esta investigación.*

*A todos aquellos amigos (**Blas, Curra, Goretti**) que, encontrándose en la misma situación, supieron entender y estar ahí en los ratos de desánimo y a los que siendo ajenos a esta situación supieron aguantarme durante tanto tiempo.*

*Pero, sobre todo, a **Juan Antonio Factor** que soportó el día a día, los malos momentos y dio todo su apoyo, grandes dosis de paciencia y sentido común, un inestimable soporte tecnológico y que logró que esta Tesis saliese adelante.*

*A Juan*

## ÍNDICE



<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>I</b>
---------------------------	----------

<b>I. MARCO HISTÓRICO DE LA ÉPOCA Y DEL CINE .....</b>	<b>1</b>
--	----------

1.1. MARCO SOCIOPOLÍTICO ESPAÑOL EN TORNO A 1.960 .....	2
---	---

1.1.1. Algunos hechos relevantes del acontecer sociopolítico .....	12
--	----

1.1.2. Comparación de algunos datos sociodemográficos, económicos y culturales.....	20
--	----

1.2. MARCO HISTÓRICO DEL CINE: EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 50 Y 80.	
---	--

BREVE RESUMEN DEL CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO .....	26
---	----

1.2.1. Contexto del cine español en torno a los años 50 .....	28
---	----

1.2.1.1. La censura y otros controles .....	28
---	----

1.2.1.2. Las Conversaciones de Salamanca.....	32
---	----

1.2.1.3. Cine “extraoficial” y cine oficial .....	34
---	----

1.2.2. Contexto del cine español en torno a los años 80 .....	40
---	----

1.2.2.1. El “decreto Miró” .....	40
----------------------------------	----

1.2.2.2. Otras medidas de protección.....	44
---	----

1.2.2.3. El “decreto Semprún” .....	45
-------------------------------------	----

1.2.2.4. La política autonómica .....	46
---------------------------------------	----

1.2.2.5. Corrientes temáticas .....	48
-------------------------------------	----

1.3. CINE Y REALIDAD.....	54
---------------------------	----

<b>II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>61</b>
<b>III. PLANTEAMIENTO TEÓRICO .....</b>	<b>78</b>
DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS.....	79
3.1. CINE, IDENTIDAD Y ESTEREOTIPOS .....	80
3.2. TIEMPO Y CAMBIO.....	83
3.3. IDENTIFICACIÓN SOCIOCULTURAL DEL PERSONAJE .....	87
3.3.1. Categorías sociodemográficas.....	89
3.3.2. Ámbitos de vida.....	91
3.3.2.1. - Ámbito educacional-formativo .....	93
3.3.2.2. - Ámbito profesional-laboral .....	99
3.3.2.3. - Ámbito familiar.....	102
3.3.2.4. - Ámbito lúdico-afectivo .....	105
3.3.2.5. - Ámbito amoroso.....	111
3.4. IDENTIDAD NARRATIVA.....	117
3.5. MARCOS ESPACIO-TEMPORALES DE ACCIÓN .....	125
3.6. EVALUACIÓN SOCIOCULTURAL.....	137
3.6.1. Deseos. Aspiraciones - metas - objetivos .....	139
3.6.2. Actitudes. Comportamientos, normas, sanciones .....	142
3.6.3. Creencias y valores.....	149

<b>IV. METODOLOGÍA.....</b>	<b>155</b>
INTRODUCCIÓN .....	156
4.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	166
4.2. UNIDADES DE ANÁLISIS.....	171
4.3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS DE ANÁLISIS.....	174
4.3.1. Proceso de acotamiento del corpus .....	174
4.3.2. Relación de componentes del universo y del corpus de análisis .....	180
4.4. PROTOCOLO DE ANÁLISIS Y BASES DE DATOS.....	193
4.5. TÉCNICA DE ANÁLISIS .....	204
4.6. PLAN DE EXPLOTACIÓN DE LOS DATOS .....	211

<b>V. ANÁLISIS DE DATOS.....</b>	<b>213</b>
5.1. VARIABLES SOCIODEMOGRÁFICAS.....	215
5.1.1. Sexo .....	215
5.1.2. Edad.....	219
5.2. ÁMBITOS.....	224
5.2.1. Ámbito educacional-formativo.....	229
5.2.2. Ámbito profesional-laboral.....	232
5.2.3. Ámbito familiar .....	244
5.2.4. Ámbito lúdico-afectivo .....	252
5.2.5. Ámbito amoroso .....	259
5.3. DEL DECIR Y EL HACER	
(sobre la identidad narrativa de los personajes).....	266
5.4. MARCOS ESPACIO-TEMPORALES DE LA ACCIÓN DEL PERSONAJE .....	273
5.4.1. Entorno sociopolítico.....	274
5.4.2. Hábitat.....	289
5.4.3. Residencia.....	290
5.4.4. Espacios .....	294
5.4.5. Ocupación espacio-temporal de los espacios.....	298
5.5. EVALUACIÓN SOCIOCULTURAL.....	306
5.5.1. Deseos. Aspiraciones - metas - objetivos .....	308
5.5.2. Comportamientos - normas - sanciones.....	315
5.5.3. Actitudes. Creencias y valores .....	332

<b>VI. CONCLUSIONES .....</b>	<b>348</b>
6.1. RESPECTO AL MÉTODO .....	350
6.2. RESPECTO AL RÉGIMEN NARRATIVO DE LOS RELATOS.....	352
6.2.1. Regímenes narrativos.....	352
6.2.2. Regímenes narrativos y personajes .....	353
6.2.3. Regímenes narrativos y cambios sociales.....	354
6.3. RESPECTO A LOS PERSONAJES JÓVENES REPRESENTADOS .....	357
6.3.1. La definición de juventud .....	357
6.3.2. Las diferencias de los sexos.....	358
6.3.3. Representación de entornos sociopolíticos.....	359
6.3.4. Ámbitos de vida.....	360
6.3.5. Ámbito amoroso .....	361
 <b>VII. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	 <b>367</b>

## INTRODUCCIÓN

Como queda reflejado en el título, *Rasgos de identidad de los jóvenes en el cine español de los años 1.960 y 1.990-91*, el objetivo de esta investigación es averiguar *cuáles son los rasgos de identidad de los jóvenes españoles en una y otra fecha tal como son representados por el cine y cuáles son los principales cambios existentes en esta representación de la identidad entre ambos momentos*, la identidad, en última instancia, de lo "juvenil" como atributo de un período de la vida humana (variable) y de su valoración.

Consideramos imprescindible señalar que el propósito de esta tesis no es investigar cómo son en realidad los jóvenes españoles en el año 60 y en el año 90, sino cómo los muestra el cine, qué visión da de ellos. No estamos analizando la realidad sino una representación de esa realidad, o mejor dicho, múltiples representaciones de la realidad puesto que cada film constituye un universo cerrado, aunque situado en un contexto social concreto, y mediado por la visión que tienen de los jóvenes los creadores de ese film, o la que les interesa tener a efectos de la historia que pretenden narrar.

Los relatos fílmicos producidos por una sociedad ofrecen al público una determinada representación de la realidad. Donde entendemos por representación la organización de un conjunto de datos de referencia en un modelo que posee algún sentido para el usuario o los usuarios de esa representación

Por ello hemos partido del supuesto teórico siguiente: El cine, entendido como relato comunicativo inserto en una época y en una sociedad, cumple a su vez

### III

una labor definidora de la realidad que presenta y transmite unas representaciones sobre esa realidad que constituyen la base de nuestro conocimiento de la misma.

Entendemos que el cine mantiene una relación especular con la realidad actuando en un doble sentido, en un doble nivel de afectación: por un lado, los relatos cinematográficos representan, reflejan de uno u otro modo, la realidad en la que surgen y, por otro lado, la realidad refleja también ciertas propuestas contenidas en los relatos cinematográficos, aunque nuestra investigación se centrará en el primer aspecto sin entrar a considerar cómo es afectada la realidad por los relatos cinematográficos, que sería el objeto de otra investigación.

La noción de mediación de nuestro conocimiento de la realidad por parte de los Medios de Comunicación de Masas, las relaciones existentes entre el Sistema Social, el Sistema de Referencia y el Sistema Comunicativo se inscriben dentro del paradigma teórico propuesto y desarrollado por Manuel Martín Serrano en el que nos encuadramos y del que damos cuenta en el Capítulo II, donde especificamos el Marco Teórico que encuadra toda nuestra investigación.

La elección de este tema de investigación viene dada por el interés que supone comprobar que los cambios, históricamente contrastados, de la sociedad española en los treinta años que separan las fechas de estudio tiene un reflejo en los relatos producidos, en este caso concreto, en los relatos cinematográficos, lo que al mismo tiempo se convierte en nuestra hipótesis central de partida.



Por ello, en el Capítulo I de esta Tesis esbozamos un marco histórico de la sociedad en la que surgen los relatos que analizamos, al tiempo que intentamos contextualizar la situación cinematográfica existente en España en los distintos momentos estudiados, desde unos sistemas de protección estatales estrictamente reglamentados y controlados por la censura en 1.960, que suponen la posibilidad o imposibilidad de producción de los films en función de sus contenidos o de otros intereses, a otro tipo de sistema en 1.990-91 donde, si bien existen subvenciones estatales también se constata la libertad de creación.

Creemos que sin esta contextualización, tanto histórica como cinematográfica, que en algunos casos puede parecer obvia, sería difícil comprender determinadas actitudes, determinados comportamientos, valores, normas, e, incluso, determinadas historias presentes en los relatos, sobre todo en los pertenecientes a 1.960. A alguien que desconociese, por ejemplo, la existencia de un guerra civil relativamente reciente y la existencia de un potente aparato censor quizá podrían resultarle incomprensibles los problemas socioeconómicos de los personajes o el que una pareja de recién casado limitase sus manifestaciones de amor a un casto beso en la mejilla.

Las fechas seleccionadas no lo fueron arbitrariamente sino por ser consideradas como representativas de dos momentos estables de la sociedad, separados suficientemente del punto de cambio que supuso la transición entre el régimen dictatorial del General Franco y el actual sistema democrático: es decir, consideramos al año 60 como representativo del régimen anterior, estabilizada ya la

sociedad tras la guerra civil y el período de posguerra, y al año 90 como representativo de un momento social en el que la democracia, con sus nuevos valores y modos de vida, se encuentra ya consolidada.

Al mismo tiempo, la elección de estas fechas nos posibilita estudiar en los relatos cinematográficos de 1.960 a unos jóvenes que son, en muchos casos, padres de aquellos jóvenes que analizamos en 1.990, lo que nos permite ser conscientes, comparando los comportamientos de unos y otros, de la magnitud de los cambios que han tenido lugar en estos treinta años.

En el Capítulo IV, en el que nos ocupamos de la Metodología, damos cuenta del por qué de la elección del Análisis de Contenido como método para abordar esta investigación. Aunque tanto el modelo teórico sobre el que nos apoyamos como la metodología utilizada han sido sobradamente probados ya en otras Tesis Doctorales vinculadas a esta Sección Departamental, otro punto innovador de nuestro trabajo es aplicar este mismo planteamiento a los relatos cinematográficos, ya que los objetos analizados hasta ahora eran relatos escritos o radiofónicos centrados en la mayoría de los casos en el ámbito informativo, por tanto, la aplicación de este modelo a un producto comunicativo de ficción supone un desafío metodológico dentro del paradigma comunicacional al cual nos adscribimos.

Supone un reto aplicar este método de Análisis de Contenido a las representaciones ofrecidas por relatos cinematográficos, puesto que la ausencia de otros estudios que lo hayan aplicado a este mismo tipo de objeto nos impide

contrastar su eficacia, ya que otra de las hipótesis de esta Tesis es comprobar la validez de este método en este tipo de estudios.

En el planteamiento inicial de nuestro trabajo, las fechas elegidas para el análisis fueron únicamente 1.960 y 1.990. Puesto que no se trata de un muestreo estadístico sino de analizar todo el material perteneciente a estos años, se elaboran unos criterios (de los que damos cuenta detalladamente en este mismo Capítulo IV) que permitan la selección de aquellos films que consideramos pertinentes para el objetivo propuesto. Tras aplicar estos criterios, y dado el menor volumen en la producción del año 90 que en la del 60 se decide añadir los films pertenecientes a 1.991 para igualar el corpus de ambas fechas, en el conocimiento de que las representaciones de los jóvenes ofrecidas en el 90 no varían de la ofrecidas en el 91.

Tras esta preselección del corpus sobre fuentes escritas (Catálogos ministeriales y otros documentos) se procede a su localización física para posterior visionado. Y esta localización se convierte en una tarea especialmente dificultosa que reduce aún más el corpus, puesto que muchas películas se convierten en ilocalizables. Suponíamos la existencia de problemas para visionar los films pertenecientes a 1.960, puesto que la Ley que obliga a depositar copias de cada uno de ellos en la Filmoteca Nacional fue promulgada en 1.965, con lo que no afectaba a nuestra primera fecha. Sin embargo, la dedicación del personal de la Filmoteca redujo el problema de modo notable, ya que a lo largo de los años años han realizado una encomiable labor de recuperación y catalogación. Donde no esperábamos problemas era en lo referido a las fechas más recientes y, no obstante,

fue donde surgieron: la Ley sigue obligando al depósito de la copias en la Filmoteca, pero no parece que se respete de un modo estricto, ya que el visionado se efectuó entre finales de 1.993 y principios de 1.994 y podríamos decir que un 80% de los films solicitados del 90 y el 91 no se habían depositado. No dudamos que los films terminen por encontrarse en dicha institución, pero lo que no sabemos es cuando. Esto supuso una lamentable pérdida de tiempo y energías en la búsqueda de dichos films que, dado el estado del mercado videográfico español tampoco eran localizables en video, por lo que los avances tecnológicos tampoco pudieron contribuir en nuestra tarea.

Quisiéramos añadir aquí un comentario sobre las dificultades añadidas que supone para cualquier investigador o estudioso del cine español, y que redundan en su desconocimiento, esta situación del mercado videográfico, que necesita días para poner a la venta el último éxito norteamericano o incluso films de esta nacionalidad que ni siquiera han llegado a estrenarse, y la inexistente atención que se presta a la cinematografía nacional (aunque actualmente empiezan a verse a la venta ciertas colecciones de video sobre cine español).

Creemos, entonces, que esta Tesis vendría a abrir un nuevo campo de investigación dentro del panorama del análisis del cine español, generalmente desatendido respecto a otras cinematografías. Podemos encontrar, no obstante, múltiples estudios, tanto sobre cine español como sobre otros cines, que abordan muy variados objetivos desde distintos puntos de vista; centrándose en las figuras de autores, directores, actores, incluso géneros, desde sus representantes más

señalados, y con muy distintos métodos analíticos, provenientes de distintas disciplinas y corrientes: semiótica, narrativa, historia, estética, técnica,... Pero desconocemos la existencia de investigaciones que aborden los relatos cinematográficos desde la perspectiva por nosotros propuesta; es decir, el análisis de la representación colectiva por parte de un conjunto de relatos de un segmento social, como son los jóvenes, en un amplio corpus y de forma comparativa.

## **I. MARCO HISTÓRICO DE LA ÉPOCA Y DEL CINE ESPAÑOL**

## **1.1. MARCO SOCIOPOLÍTICO ESPAÑOL EN TORNO A 1.960.**

Las dos fases de la historia reciente de España que estamos analizando (finales de los años 50 - primeros 60 y últimos 80 - comienzos de los 90) presentan radicales diferencias históricas, pero, a su vez, bastantes coincidencias.

La mayor y más significativa diferencia se sitúa, lógicamente, en el plano político. Frente a una dictadura militar, una monarquía parlamentaria; frente a una dictadura militar y religiosa, un sistema de libertades; frente a una democracia “orgánica”, una democracia real; frente a un gobierno personalista y paternalista, la soberanía nacional; frente al absolutismo en las leyes, una Constitución aceptada por el pueblo español en referéndum.

Para los gobernantes de estos dos períodos la política exterior de España será fundamental. Por ello, en este punto podemos señalar un dato coincidente: la necesidad política de crear una imagen positiva de España frente al exterior. En estos dos momentos la imagen de España cambia radicalmente respecto a épocas anteriores, incluso adquiere un cierto protagonismo internacional. A finales de los 50, la dictadura franquista aparece como abanderada de la “Guerra Fría”, de la lucha contra el comunismo, recién firmados los tratados con la Santa Sede, USA y admitida en la O.N.U., punto de llegada de millones de turistas de todo el mundo. A finales de los 80, España está recién ingresada en la Comunidad Europea, en la O.T.A.N., a punto de celebrar una Exposición Universal y unos Juegos Olímpicos, con una transición política ejemplar, una sociedad reconciliadora y una monarquía moderna y discreta. En el primer caso se quiere demostrar que no se es una

dictadura tan “mala” (incluso el régimen se disfrazará de monarquía y democracia “orgánica”) y en el segundo que somos, sin ninguna duda, demócratas y europeístas.

En el plano económico, los dos períodos tienen también una cierta similitud: son dos etapas de desarrollo, de prosperidad, de inversiones extranjeras. Todo ello, y también en los dos casos, aparentemente señala unas economías en plena expansión. Los factores a los que se debe este progreso, como veremos, son distintos, pero asistimos a dos períodos de euforia económica, también en los dos casos, bruscamente truncados por crisis internacionales.

Socialmente, los españoles de estos dos momentos son radicalmente diferentes. De una falta absoluta de libertades personales, ideológicas, sindicales, religiosas, sexuales,... pasamos a una sociedad más libre, plural y abierta que aspira a completar todos los derechos de las personas y los ciudadanos, tal y como recoge la Constitución de 1.978 en sus primeros artículos. Los grupos y clases que tradicionalmente han ostentado el poder lo han ido perdiendo progresivamente desde finales de los 50. El poder de la Iglesia Católica, el Ejército o la vieja aristocracia agrícola ha dejado paso a una sociedad más aburguesada, más civil, más laica, en una palabra, menos reglamentada y más libre. En este sentido, la sociedad española actual, si bien no se ha despojado aún de toda la herencia involuntaria del franquismo, tiene una estructura mucho más cercana a la de cualquier otro país europeo o del ámbito occidental. La falta de censura, lógica en un régimen de libertades como el actual, hace que tengamos una sociedad más libre, menos reprimida, con más cauces de expresión, incluso con la posibilidad de no tener ninguno (como a veces parecen querer indicarnos los estudios sobre la juventud española actual).



El final de la década de los 50 supondrá grandes novedades para el régimen del General Franco y para España. Atrás quedará la autarquía económica, la cartilla de racionamiento, la depuración masiva de ciudadanos, el aislamiento internacional. El régimen, por motivos propios y externos, va a cambiar, eso sí, sin dejar de ser una dictadura militar y católica.

A diferencia de otros totalitarismos, recordamos que el régimen franquista era profundamente religioso y hundía sus raíces en la España más profunda y tradicionalista. El simbólico o imaginario pasado imperial de los Austrias une religión (Inquisición), autoritarismo, potencia militar, expansión. En una palabra, es el aval del régimen. El Caudillo resucitará la vieja gloria de la España perdida. Este espíritu se complementará con una fachada populista y social basada en el adoctrinamiento de la población a través de la enseñanza (completamente depurados sus miembros) que se irá extendiendo junto con la sanidad. Se tendrán que atender algunas necesidades ciudadanas mínimas pero dentro de los cauces de instituciones del régimen como los sindicatos Verticales, el Frente de Juventudes o el Auxilio Social. La Falange, que proporcionó al dictador el partido que no tenía, será la encargada de aleccionar, junto a la Iglesia, a la juventud en los valores conservadores y tradicionales de esa nueva España.

A medida que pasa la dictadura y vamos avanzando en los 50, el propio régimen va a ir sustituyendo, por pura supervivencia del mismo, aquellos elementos protagonistas de un principio. Como señala Tuñón de Lara el “fascismo rural”, de carácter antiburgués, ruralizante y aristocratizante y más arcaicamente tradicionalista va a ser sustituido por otro grupo más joven, más preparado intelectualmente, de imagen más moderna y del ámbito civil.

En este sentido, la aparición en 1.957 de los primeros ministros pertenecientes al Opus Dei será vital. A pesar de ello, la juventud española de los años 50-60 seguirá recibiendo una enseñanza duramente controlada y dirigida por el sistema y por la Iglesia. Si a ello unimos la censura, que también afecta a la ciencia y a la cultura, tendremos una juventud con unos ideales reprimidos, la mayoría de las veces, a la fuerza.

Curiosamente algunos centros educativos religiosos, a raíz de la firma del Concordato con la Santa Sede en 1.953, comenzarán a mostrar, tímidamente, los primeros atisbos de crítica con el Régimen, ahora —y precisamente por ello— que el Vaticano legaliza la dictadura. El Vaticano, dirigido por Pío XII, parecía deseoso de legalizar estas relaciones nunca del todo rotas. Recordemos que la Santa Sede, junto a Portugal, Argentina o República Dominicana, fue de los pocos países que no siguió el consejo de la O.N.U. en 1.946 de retirar sus embajadores en Madrid como acto de presión contra el régimen franquista.

El de Franco, como hemos apuntado anteriormente, fue el único de los totalitarismos marcada y fervientemente católico. La eliminación de todo el corpus legislativo laico republicano, la adscripción de la enseñanza a la Iglesia, el asimilar delitos contra la religión como delitos civiles, la imposición monopolística del catolicismo como única religión de la “nueva España” hacen que la firma del Concordato con la Santa Sede, y con ello volver a compartir el poder, fuese un camino de rosas. La Iglesia incluso aceptó la aspiración del gobierno español de intervenir en el nombramiento de obispos a través de la proposición al Vaticano de una lista de nombres concretos. Pero, como señalábamos hace unos momentos, esta

“legalización” del sistema va a provocar la decepción y la aparición de los primeros movimientos de protesta dentro del propio seno del clero.

El final de la 2ª Guerra Mundial, el comienzo de la Guerra Fría, va a ser rápidamente rentabilizado por el Régimen. En 1.945 se aprueban el Fuero de los Españoles y la Ley de Referéndum. En 1.947 se realiza el Referéndum para el Proyecto de Ley de Sucesión en la jefatura del Estado donde se habla de “restauración monárquica”, pero dejando al propio Franco la elección. Estas y otras medidas intentarán dar a la dictadura una apariencia más civilizada.

Sin embargo, parece que su situación estratégica, más que su supuesto carácter anticomunista, será lo que hará olvidar a las potencias mundiales el origen del gobierno de España. En 1.948 Francia abre su frontera con España. En 1.950 USA capitanea la propuesta para anular la resolución de expulsión de la O.N.U. A finales de ese mismo año, USA anuncia la concesión de un crédito de 62,5 millones de dólares a España. Este apoyo diplomático cuajará en 1.953 con la firma del acuerdo bilateral entre España y USA donde, en concepto de alquiler por las futuras bases militares estadounidenses a instalar en el suelo español, se concederían ese y otros créditos y ayudas. Este dinero, junto a la rentabilidad del éxito en relaciones exteriores, será un contrapeso para compensar las recientes pérdidas territoriales sufridas en el Norte de África y que diezman, si cabe, el diminuto “imperio colonial español”. También este aporte anual servirá para compensar nuestra débil balanza de pagos y paliar una situación de tensión económica.

Estos dos éxitos diplomáticos provocarán una oleada de peticiones, por parte de España, para el ingreso en instituciones internacionales. Se trata de seguir dando una imagen occidental, abierta, colaboradora, que mitigue las posibles críticas al

Régimen y, a su vez, intentar sacar el mayor beneficio económico posible de todas ellas. Así, en 1.958 se ingresa en la O.C.D.E. (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) y en el F.M.I. (Fondo Monetario Internacional). Incluso en 1.962 se solicita el ingreso en el Mercado Común Europeo que es denegado (aunque se concede el trato preferencial) por los problemas políticos que, a pesar de esa labor de imagen y supuestas “buenas intenciones”, podría suponer tener dentro del seno de la Comunidad a una dictadura sin las libertades políticas y personales mínimas garantizadas.

Como resumen de todo este punto sobre el cambio en la política exterior española podemos señalar que en 1.959 el presidente de USA, Eisenhower, visita España.

No todo podían ser éxitos y, mientras la dictadura sigue viviendo de su imagen exterior, la realidad cotidiana es muy distinta. Desde 1.956 se producen las primeras manifestaciones importantes: las huelgas que llevarán a cabo los estudiantes en Madrid y otras ciudades, y las primeras huelgas de los mineros asturianos, que serán el germen de un continuo rosario que no dejará de jalonar ya el Régimen, incluso en sus momentos económicamente más brillantes.

Si seguimos la imagen recientemente dibujada por el historiador Paul Preston, el General Franco tenía más visión política que la que hasta hace poco tiempo se le concedía y vio rápidamente la necesidad de establecer las bases de una nueva política económica y de dar un cambio radical de imagen a su gobierno. El acierto parece ser recurrir a los hombres del “Opus Dei” que recluta sus miembros no tanto por la condición social como por la intelectual. En 1.957 hacen aparición en escena los dos primeros ministros del Opus, “cantera” futura para el Régimen

ante la incapacidad y anquilosamiento de la Falange, que quedará relegada a un papel doctrinario y recreativo con la juventud, pero algo lejos de las labores de gobierno.

El cambio económico va a comenzar, pero se quiere dejar bien claro, sin embargo, que sólo se harán aquellas concesiones político-sociales estricta y absolutamente necesarias para la prosperidad del país y que no supongan el más mínimo peligro para el orden establecido y sus privilegiados. Por ello no sólo el Régimen permanecerá inalterable en su aparato coercitivo y represor sino que incluso lo aumentará con la publicación en 1.959 de la Ley de Orden Público y en 1.960 la Ley de Bandidaje y Terrorismo con las que se refuerza la autoridad policial.

Fecha clave en el proceso que estamos viendo es 1.959. Los miembros del Opus ocupan los puestos más importantes del gobierno y se presenta el llamado Plan de Estabilización de la Economía Nacional. Con él no sólo se quiere marcar una ruptura con la economía que se vino realizando desde el fin de la Guerra Civil sino sentar las supuestas bases del despegue económico. Este Plan se basaba en la reducción del gasto público, aumento de los impuestos, congelación de los salarios, devaluación de la peseta, facilitar las inversiones extranjeras y reducir la inflación. Estas medidas se alcanzarían a través de tres Planes de Desarrollo cuatrienales y a través de actuaciones concretas: mantener el índice medio de crecimiento en un 6%, aumentar los ingresos *per cápita*, ampliar los sectores de la Seguridad Social, construir pisos sociales económicos, diversificar las zonas industriales y regular los movimientos migratorios internos con los Planes y los Polos de Desarrollo (como el Plan Badajoz, uno de los más ambiciosos), reducir el porcentaje de población activa

en el sector primario para aumentarlo, no tanto en el sector secundario como en el terciario. El primer Plan de Desarrollo fue 1.964-67, el segundo 1.968-71 y el tercero, y último por el fin del sistema, 1.971-1.975.

Estas medidas del Plan de Estabilización y los posteriores Planes de Desarrollo supondrán las bases del llamado “milagro español”. Pero para comprender este “milagro” hay que valorar en su medida y no olvidar el papel llevado a cabo por los casi tres millones de españoles que, por ejemplo, de 1.961 a 1.971 emigraron, fundamentalmente a Europa, y que, además de eliminar un muy posible paro, enviaron sus sueldos como divisas a sus familiares y, de paso, a la economía española. No son tampoco desdeñables los ingresos que las arcas del estado ingresarán en concepto de la recién descubierta mina del turismo. La proyección de la imagen más tópica y estereotipada del país, junto al clima y el gran número de kilómetros de playas hará que, por ejemplo, nos visiten entre 1.959 y 1.964 unos 50 millones de turistas. No olvidemos que a esto hay que añadir la contribución que suponía el alquiler de las bases militares a USA y los préstamos concedidos por el F.M.I. y el Banco Mundial.

Las consecuencias político-sociales de esta situación en muchos casos no serán las deseadas. El español medio, a pesar de ese supuesto esplendor, tendrá que recurrir al pluriempleo ya que, como hemos mencionado, los sueldos, además de bajos, están congelados, los precios están en alza y la inflación no se contuvo. La imagen de prosperidad hizo que muchas familias no sólo se animasen a tener hijos (“baby boom” de los primeros 60) sino que se comprometieran en la compra de pisos, coches y objetos de consumo que iban apareciendo en el mercado. El

crecimiento económico pende de un hilo y no soportará la primera pero gran crisis a partir del 73.

El mismo año 59 fracasará un intento de realizar la primera huelga general en el país y desde los primeros 60 serán frecuentes huelgas y paros (germen de Comisiones Obreras, por ejemplo) que no pedirán aún el fin del Régimen sino soluciones inmediatas a reivindicaciones económicas y sociales. Porque este desarrollo económico llevado a cabo por los gobiernos “tecnócratas” del Opus Dei va a dar una falsa imagen de apertura del Régimen. El bienestar económico que, indudablemente, disfrutarán más personas, va a derivar poco a poco en peticiones de carácter social y político. Hay que valorar el influjo que supondrá el conocimiento del exterior a través de los turistas, el aumento de los viajes de los propios españoles, la experiencia directa de los emigrantes, la influencia de la televisión,... Incluso podemos observar que en estos años se producirá el primer relevo generacional de aquellos que participaron directamente en la contienda civil.

Esta nueva sociedad consumista con efectos retroactivos (muchas casas conservaban aún la cartilla de racionamiento como recuerdo de un pasado no se sabe muy bien si lejano o cercano) va a derivar irremediablemente en una sociedad reivindicativa de libertades políticas y personales. El crecimiento salvaje, el pleno empleo, la especulación y la abundancia de los felices 60 darán paso a la crisis y el paro, agudizado por la coyuntura internacional de la crisis del petróleo de 1.973 que, además de un mayor gasto en energía (a pesar de las prospecciones y de las noticias, España no tiene petróleo), supondrá el comienzo del retorno de los emigrantes. Junto a los primeros años 60 de euforia económica, la última mitad se verá jalonada de protestas y huelgas, ahora ya si con un marcado carácter político

contra el Régimen. El Régimen, que ve como el nombramiento del joven Juan Carlos de Borbón y Borbón como rey y heredero del Régimen no calma las protestas, tiene que ceder y conceder subidas salariales y aceptar negociaciones colectivas (1.964-65 las primeras). Las protestas se canalizarán en dos campos: uno de carácter marxista y de sindicatos de clase y otro de carácter nacionalista. Este último parirá en 1.959 uno de los fenómenos heredados aún del franquismo: E.T.A. (Euskadi eta Askatasuna - Euskadi y Libertad).

La masiva llegada de personas del campo a las ciudades (más de 1 millón entre 1.951 y 1.960) no sólo no parará sino que, como un continuo goteo, pervivirá a pesar de la crisis. Todo ello dará lugar a un final de la dictadura, marcado no sólo por la decrepitud física del dictador sino del propio sistema por él montado.



### 1.1.1. ALGUNOS HECHOS RELEVANTES DEL ACONTECER SOCIOPOLÍTICO<sup>1</sup>

1.955 - 1.961

Comienza el paso de un fascismo agrario a un despotismo tecnocrático. El gobierno tiene la preocupación de resultar presentable ante occidente. Muere Ortega y Gasset y su entierro se convierte en una impresionante manifestación. Laín envía al gobierno un informe sobre la situación espiritual de la juventud universitaria. Se celebra el Congreso Nacional de Estudiantes. Hay enfrentamientos entre universitarios liberales y falangistas y se cierra la Universidad. En las elecciones de enlaces sindicales y jurados de empresa empiezan a aparecer comunistas. En 1.956 hay 150.000 obreros en huelga. Resulta duro para el gobierno conceder la independencia a Marruecos. El General Franco promulga la Ley de Principios del Movimiento -mezcla de neofalangismo y monarquía tradicional-. El Opus Dei entra en el gobierno y prepara el Plan de Estabilización. España se incorpora como miembro asociado a la OCDE y al Fondo Monetario Internacional. Los salarios quedan prácticamente congelados. Salarios y condiciones de trabajo se negocian directamente por la nueva Ley de Convenios Colectivos y dejan de estar regulados por el Ministerio de Trabajo. Se organizan sindicatos clandestinos: USO -surgido de los grupos católicos- y Comisiones Obreras. De los acontecimientos en la Universidad en 1.956 aparece el Frente de Liberación Popular (FLP), muchos de

---

<sup>1</sup> Cronología escrita por José Antonio PÁRAMO en el libro de varios autores *Cine español (1986-1988)*. Madrid, Ministerio de Cultura, ICAA, 1.989.

cuyos militantes proceden de la ASU, creada por el socialista Amat. En Cataluña se extiende la campaña de la P -protesta, en las paredes-; Pujol y Pizón son condenados en Consejo de Guerra. Disidentes de las juventudes del PNV (Partido Nacionalista Vasco) fundan ETA. Se crea Unión Española (partido monárquico, clandestino). Trescientos treinta y nueve curas vascos firman un documento donde reclaman libertades y protestan contra la represión. Crece mucho el número de huelgas. El General Franco se reúne con Don Juan de Borbón y acuerdan que el príncipe Juan Carlos complete su educación en España.

1.962 - 1.975

Entra en vigor el Primer Plan de Desarrollo. Emigran más de un millón de personas. Turismo, remesas de emigrantes y capitales extranjeros permiten un fuerte superávit en la balanza de pagos. España deja de ser un país agrario para transformarse en industrial y urbano. La Ley de Bases de la Seguridad Social unifica el disperso sistema anterior. Entra en vigor la Ley Orgánica del Estado -pseudo constitución franquista que consagra la democracia orgánica-. Juan Carlos de Borbón es designado sucesor a título de Rey. Por la LOE se separa la Jefatura del Estado de la Presidencia de Gobierno, y también Sindicatos y Movimiento. Se reconoce la libertad religiosa y se potencia el Consejo del Reino. La nueva Ley de Prensa suprime la censura previa. Se descoloniza Ifni y Guinea. Los Estatutos del Movimiento y de Asociaciones permiten la aparición de Acción Política y Reforma Social -aperturistas- y Fuerza Nueva -ultraderechista-. El almirante Carrero Blanco es nombrado Presidente del Gobierno. Estalla el caso MATESA. En Munich se celebra el IV Congreso del Movimiento Europeo. Participa la oposición moderada y el PSOE. Los asistentes que no eligen el exilio son desterrados a Fuerteventura (Canarias). Se ejecuta al dirigente comunista Grimau. Los profesores Tierno, Aranguren y García Calvo son separados de sus cátedras. En 1.967 las huelgas se elevan a cuatrocientas dos. Los 564 trabajadores de Laminados de Bandas de Echeverri permanecen 163 días en huelga. Comisiones Obreras organiza la mayor manifestación obrera de la posguerra: son detenidos 170 trabajadores. La Conferencia Episcopal firma un documento pidiendo la libertad sindical. Muere en un tiroteo el etarra Echevarrieta y Sarasketa es condenado a muerte e indultado por

el General Franco ante la presión internacional. ETA mata al jefe de la policía política de San Sebastián. Se decreta el Estado de Excepción. Se forma en París la Junta Democrática. El PSOE y los democristianos crean la Plataforma. En 1.970 hay más de trescientos nacionalistas vascos detenidos. Los obispos de Bilbao y San Sebastián condenan la aplicación de la Ley de Bandidaje y Terrorismo. Se celebra el proceso de Burgos contra dieciséis etarras. Hay manifestaciones en contra en toda España, intelectuales catalanes se encierran en Montserrat y el Ejército urge una solución de fuerza. Se piden nueve penas de muerte y 519 años de cárcel. Ante la presión internacional, el General Franco concede el indulto. Se celebra el proceso 1.001 contra diez miembros de Comisiones Obreras. El mismo día, ETA asesina al Almirante Carrero Blanco. Se ejecutan a cinco activistas de ETA y el FRAP. El 20 de noviembre de 1.975 muere el General Franco. La Jefatura de Estado se traspasa a Juan Carlos de Borbón.

1.976 - 1.978

Manifestaciones y huelgas en favor de la amnistía de presos políticos. Unión de la Junta Democrática y la Plataforma, en Coordinación Democrática. Represión en Vitoria. Las Cortes aprueban una nueva Ley de Asociaciones Políticas y más tarde el Proyecto de Reforma. Se legalizan todos los partidos -el comunista el ultimo, en plena Semana Santa- y las Centrales Sindicales. La comisión conjunta de la oposición y del Gobierno elabora una ley electoral. El 90% del electorado vota en las Elecciones, de las que sale vencedor Unión de Centro Democrático (UCD), con el 34,7% de los votos. Apertura de las Cortes: se crea una comisión encargada de redactar la Constitución. Se restablece la Generalitat provisional y vuelve a Cataluña el presidente Tarradellas. España es admitida en el Consejo de Europa. Se establece el régimen preautonómico de Euskadi. Las Cortes aprueban la Constitución. Referéndum Constitucional que arroja un 87,87% de votos afirmativos. Disolución de las Cámaras y convocatoria de elecciones legislativas. Se aprueban los regímenes autonómicos de Valencia, Aragón, Canarias, Extremadura, Andalucía, Baleares y Castilla-León. Es el verdadero fin de la dictadura.

1.979 - 1.983

En las elecciones generales gana UCD, en las municipales la izquierda en coalición. Por primera vez desde la II República un civil es Ministro de Defensa. Aprobación de los regímenes autonómicos de Murcia, Asturias y Castilla-La Mancha. Referéndum de los estatutos vasco, catalán y andaluz. En el Parlamento Vasco triunfan los nacionalista (PNV), igual que en el Catalán (CIU y ERC). Dimisión de Suárez y nombramiento de Calvo Sotelo. El teniente coronel Tejero asalta el Congreso. Se rinde tras la intervención de Juan Carlos I en TVE. Dos generales y más de diez jefes son detenidos. Enorme manifestación a favor de la democracia. El Gobierno, los Sindicatos y la Patronal suscriben el Acuerdo Nacional para el Empleo (ANE). Ley de Divorcio. Estalla el asunto de la adulteración del aceite de colza -más de un centenar de muertos-. Alianza Popular triunfa en el Parlamento Gallego. Disolución de las Cámaras y elecciones generales: triunfo mayoritario del PSOE; descalabro de UCD y del PCE, Santiago Carrillo dimite como secretario general. Primer gobierno socialista.

1.983 - 1.988

Expropiación del grupo financiero Rumasa. Decreto Ley de reconversión siderúrgica y Ley Orgánica del Derecho a la Educación. Ambas levantan fuertes polémicas que cristalizan en manifestaciones y huelgas. Aprobación de la Ley de Asistencia Letrada al Detenido y al Preso. Otra ley de fuerte polémica: la de despenalización del aborto. En las elecciones municipales triunfan PSOE y Alianza Popular. Apertura de la verja de Gibraltar. España ingresa en el COCOM y en la CEE. Referéndum sobre la permanencia en la OTAN; el 52,53% de los votos afirmativos a la participación. No incluye la incorporación de España a la estructura militar y mantiene la prohibición de instalar, almacenar o introducir armas nucleares en suelo español, así como la reducción progresiva de la presencia militar de USA. Fuertes polémicas sobre las leyes de Libertad Sindical, Modificación del Tribunal Constitucional y contra la Actuación de Bandas Armadas y Elementos Terroristas. Se anticipan las elecciones generales; el PSOE gana por mayoría absoluta. ETA ataca la sede del Ministerio de Defensa con lanzagranadas. Los fiscales del caso Banca Catalana piden el procesamiento de Jordi Pujol, President de la Generalitat de Catalunya. El fiscal general del Estado les respalda. El rey abre la 41 Asamblea General de la ONU y pide mayor cooperación contra el terrorismo. Fraga dimite como presidente de Alianza Popular. ETA asesina a Yoyes, ex-dirigente etarra acogida a la reinserción. En las elecciones autonómicas del País Vasco aumenta considerablemente el número de parlamentarios votados de Herri Batasuna, cabeza visible de ETA. Exculpación judicial de Jordi Pujol. Rehabilitación de los integrantes de la Unión Militar Democrática. El príncipe de Asturias cumple la

mayoría de edad y jura la Constitución. Muere en Argelia Txomin, número uno de ETA. Se intensifica la cooperación de Francia en la lucha contra ETA. Se rebasa la cifra de tres millones de parados. Profunda separación entre UGT y PSOE. Se firma el acuerdo con EEUU para dismantelar la base de Torrejón y la progresiva reducción de tropas norteamericanas en suelo español. Conversaciones en Argel entre el gobierno español y ETA tendentes a un acuerdo de alto el fuego. ETA intensifica las acciones terroristas. Procesados en Francia los dirigentes de GAL: implican a mandos de la policía española.



### 1.1.2. COMPARACIÓN DE ALGUNOS DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS, ECONÓMICOS Y CULTURALES

#### **Población**

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	30.582.936
<b>1.991</b>	38.872.268

Fte: INE, Censo de Población y Viviendas (1.960 y 1.991)

#### **Densidad de población (hab/Km<sup>2</sup>)**

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	61,0
<b>1.990</b>	77,9

Fte: INE

#### **Población activa (en miles)**

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	11,817
<b>1.990</b>	14,750

Fte: EPA

**Población activa por sectores de actividad (en %)**

<b>SECTOR</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990</b>
Agricultura	39,7	10,75
Industria	33,0	21,66
Construcción		9,76
Servicios	27,2	51,01

Fte: INE

**PIB por sectores de actividad**

<b>SECTOR</b>	<b>1.991</b>
Agricultura	4,48%
Industria	24,09%
Construcción	8,72%
Servicios	62,71%

Fte: Renta Nacional de España. Anuario BBV 1992

**PIB en miles de millones (ptas. Corrientes):**

1.980	15.209,1
1.990	50.087,0

Fte: INE, Contabilidad Nacional de España

### Volumen de exportaciones e importaciones (en millones de dólares)

	<b>1.961</b>	<b>1.990</b>
<b>Exportaciones</b>	709,4	55.641,4
<b>Importaciones</b>	1.092,3	87.714,7

Fte: Dirección General de Aduanas: Estadísticas del Comercio Exterior

### Evolución de la inflación según el IPC (% interanual en diciembre)

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	9,9%
<b>1.990</b>	6,5%

Fte: COCIM, La economía española en 1.992

### Movimientos turísticos:

1. Personas que han visitado España (en miles):

<b>1.960</b>	6.113
<b>1.990</b>	52.044
<b>1.991</b>	53.491

Fte: Secretaría General de Turismo

## 2. Volumen de ingresos por turismo (en millones de dólares):

<b>1.965</b>	1.104,9
<b>1.990</b>	18.593,0

Fte: Secretaría General de Turismo

## Consumo de electricidad (Kw/h por habitante)

<b>1.961</b>	538
<b>1.990</b>	3.189

Fte: UNESA, Memoria estadística eléctrica

## Parque de automóviles

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	358.926
<b>1.990</b>	11.995.640

Fte. DGT

**Teléfonos (en miles)**

<b>AÑO</b>	
<b>1.961</b>	1.930,2
<b>1.990</b>	15.766,6

Fte: Anuario de El País 1.991

<b>AÑO</b>	<b>TASA DE NATALIDAD</b>	<b>TASA DE MORTALIDAD</b>
<b>1.960</b>	21,6	8,6
<b>1.990</b>	10,4	8,2

En tantos por mil

Fte: INE

**Movimientos migratorios (emigrantes)**

<b>AÑO</b>	
<b>1.962</b>	349.131
<b>1.990</b>	318.509

Fte: Banesto (1.993), Anuario del Mercado Español

### Tasa de analfabetismo

<b>1.960<sup>1</sup></b>	8,45 varones 16,7% mujeres
<b>1.990<sup>2</sup></b>	5% varones 7% mujeres

Fte: 1. FOESSA, citando INE, Avance de las Clasificaciones de la Población, 1.960

2. INE, Censos de Población y Viviendas, 1.991

### Nº de estudiantes universitarios

<b>AÑO</b>	
<b>1.958/59<sup>1</sup></b>	68.500
<b>1.989/90<sup>2</sup></b>	1.092.875

Fte: 1. FOESSA citando INE, Anuario Estadístico, 1.961

2. INE, Estadística de la Enseñanza en España

## **1.2. MARCO HISTÓRICO: EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 60 Y 80.**

### **BREVE RESUMEN DEL CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO**

El propósito de este apartado es efectuar una aproximación –que en ningún caso se pretende exhaustiva puesto que no es la historia del cine español nuestro objeto de estudio– al contexto cinematográfico que rodea a los filmes que analizamos en nuestra investigación. Consideramos necesario este acercamiento histórico por entender que sin él perderíamos una gran cantidad de información indispensable para comprender aquello que estudiamos: al igual que los personajes perderían buena parte de sus matices si prescindiéramos de su contexto socio-histórico, también nuestro conocimiento de los relatos quedaría notablemente incompleto si no considerásemos el marco en el que han sido creados, la sociedad que los genera, las limitaciones o los apoyos, tanto industriales como creativos de que dependen,...

El marco histórico que hemos esbozado inscribe y condiciona el cine producido en estas fechas ciñéndolo a una realidad de la que no puede abstraerse. Esto resulta claro cuando el relato recoge una historia contemporánea a su momento de creación, con personajes que pueden inspirarse en individuos, con valores, comportamientos, creencias, etc. existentes en esa sociedad y en ese momento (asunto que abordaremos en el siguiente apartado de este capítulo). Pero este mismo condicionamiento se puede observar también en aquellos relatos cuyas historias y cuyos personajes no son contemporáneos a su creación, bien sean películas que

transcurren en otro lugar y/o época histórica, bien sean películas pertenecientes a géneros narrativamente muy estructurados que estipulan el tipo de personaje y sus comportamientos: si suponemos, por ejemplo, el caso de una película que transcurre en otra época distinta –sea anterior o posterior– de aquella en la que se realiza, parece evidente que la reconstrucción histórica se efectuará a la luz de los conocimientos que se tienen en el momento; pero a esto podemos añadir un componente ideológico: según el tipo de sociedad en que se cree el film se escogerán unos temas y personajes y no otros y se enfocará el relato de una determinada manera, desde un punto de vista concreto, resaltando unos valores y ocultando otros.



### 1.2.1. CONTEXTO DEL CINE ESPAÑOL EN TORNO A LOS AÑOS 50 Y 60

Si bien la situación histórica de una sociedad afecta al cine que en ella se crea, es fácil constatar que existen afectaciones más determinantes que otras. En una situación de libertad, el cine se verá influido por la sociedad, que le aportará temas, personajes, situaciones, códigos, modas, escenarios,..., y por la propia situación industrial que hará factible la creación o no de la película. Sin embargo, en situaciones como la existente en los años 50 y 60, en la que el país se encontraba gobernado por un régimen totalitario, los factores de influencia aumentan notablemente y no en el mejor de los sentidos.

#### 1.2.1.1. La censura y otros controles

En los años de dictadura en España nos encontramos en una sociedad sin libertades y con un cine, por tanto, totalmente dirigido y controlado desde estamentos extra-cinematográficos.

Para Monterde <sup>2</sup>,

la estructura de control del franquismo (...) tenía tres ejes centrales: la censura, el proteccionismo y el sistema de gratificaciones o premios.

---

<sup>2</sup> MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1.973-1.992)*. Barcelona, Ed. Paidós Studio, 1.993, pág. 12.

Tratándose de la España de los años 50 y 60, hablar del dirigismo y de la censura resulta insoslayable. Es imposible plantearse cómo hubiera sido el cine sin esta limitación, qué historias se hubieran contado, cómo lo habrían hecho. Sabemos de su influencia en casos concretos, de historias que cambiaron completamente tras la intervención del organismo censor, de imágenes vitales para el sentido de la historia que cayeron en el montaje, etc.<sup>3</sup> Pero lo que nunca podremos saber es cómo pudo haber sido aquello que se abortó directamente en la mente de sus creadores, conscientes de su imposibilidad para contarlos, aquellas partes de la realidad que oficialmente no existían y por tanto no podían mostrarse (sexo, pobreza, secuelas de la Guerra Civil, historias del otro bando que debieron esperar a la transición para ser,...). Aunque, sin duda, lo peor de la censura fue la autocensura asumida por los creadores durante tantos años.

A esta situación debemos añadirle, además, la total arbitrariedad de los censores que llevó a los afectados a reivindicar un código de censura explícito al que poder atenerse. Las cifras lo ponen de manifiesto: no aparecen las primeras normas de censura escritas hasta 1.963, con el ministerio de Fraga Iribarne (aunque en 1.952 se supo que la censura operaba basándose en tres criterios fundamentales: el moral, el de las buenas costumbres y el político y social), mientras que la censura estaba actuando desde 1.937.

---

3 Existe múltiple bibliografía respecto a este tema de entre la citaremos varios ejemplos: GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona, Ed. Península, 1.981; GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica*, Madrid, Ed. de la Complutense, 1.981, e incluso el programa de Televisión Española, actualmente en pantalla, "Imágenes Prohibidas" dirigido por Vicente Romero.

En 1.951 se creó el Ministerio de Información y Turismo con el fin de desarrollar una doble labor: por un lado, controlar las expresiones de la creciente oposición al régimen, que se evidenciaban incluso entre buena parte de las fuerzas vencedoras en la Guerra Civil, y, por otro, ofrecer ante los países extranjeros una imagen abierta de la vida española que atrajera ayudas económicas y turistas. Fue una contradicción insalvable que tuvo una clara repercusión en el cine, dependiente desde entonces de dicho Ministerio. Baste citar, para entenderlo así, la duda del director Julio Coll, que no sabía a qué tendencia del Ministerio debía hacer caso: si a la que le prohibía que lucieran *bikinis* en sus películas porque tal exhibición era inmoral, o a la que le proponía precisamente que los mostrara para fomentar así la visita de turistas<sup>4</sup>.

Podemos considerar también la existencia de dos tipos diferentes de censura: la que afectaba al cine nacional y la que limitaba el cine internacional. A las diferentes posibilidades de la primera (censura previa, cortes de escenas, cambios obligados en el guión, prohibición,...) nos hemos referido con anterioridad. Por lo que se refiere a la segunda, podemos hablar de cortes de secuencias, de manipulaciones en el doblaje o de la prohibición de exhibición del film, etc. Este segundo tipo de controles no sólo impedía que el cine internacional llegase al público sino también era el causante del desconocimiento, o conocimiento tardío e incompleto, de las nuevas corrientes cinematográficas que surgían: neorrealismo, cine de autor, vanguardias,...

---

<sup>4</sup> Diego GALÁN: *op. cit.*, pág. 211.

A esto podemos añadir una práctica curiosa, propiciada por la censura: se trata de las *dobles versiones* (sobre cuyo comienzo no parece haber acuerdo por parte de los historiadores). Existía una versión de las películas rodadas en España que circulaba en nuestro país y otra distinta que se exportaba: donde aquí podían verse tiernas miradas, nuestros vecinos podían ver apasionados besos; donde nosotros veíamos recatados vestidos ellos podían ver sugerentes escotes,... La mayor parte del cine español era básicamente de consumo interno, pero con las intervenciones de la censura resultaba aún menos exportable, por lo que esta práctica, al parecer muy extendida, dejaba al menos margen para un cierto comercio internacional.

El cine español estaba sometido incluso a un control más férreo: el proteccionismo estatal que, básicamente, se ejercía por medio de créditos sindicados y subvenciones según, nuevamente, criterios clasificatorios arbitrarios. A través de los créditos se ejercía una discriminación previa a la propia película, puesto que, sin comenzar el rodaje, se decidía sobre guión cuáles disfrutaban de los créditos y cuál era la cuantía de estos, lo que, evidentemente, suponía el más estricto control creativo y estético, pues sólo se podían realizar las películas que se subvencionaran oficialmente, al no existir industria real. Por lo que respecta a las subvenciones, se otorgaban según las siguientes categorías<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Diego GALÁN: "1.950-1961" en VV.AA.: *Cine español (1986-1988)*. Madrid, Ministerio de Cultura, ICAA, 1.989, pág. 216.

películas de Interés Nacional, 1ªA, 1ªB, 2ªA, 2ªB y 3ª, correspondiendo las ayudas a distintos porcentajes sobre el costo total de la producción: el 50% si era declarada de Interés Nacional<sup>6</sup>; el 40% si se clasificaba en 1ªA; el 35% si en 1ªB; el 30% si en 2ªA; el 25% si en 2ªB y ninguna protección para las de 3ª categoría. El criterio por el que se aplicaba esta clasificación era, naturalmente, caprichoso.

Monterde<sup>7</sup> sostiene que no acababa aquí el control sobre el cine, que aún existían otros mecanismos tales como

el monopolio informativo cinematográfico ejercido por el NO-DO, las limitaciones extremas al uso de lenguas distintas del castellano, las posibilidades manipuladoras inherentes al doblaje (...), la complicidad con el progresivo control del mercado hispano por las multinacionales de Hollywood, etc.

### 1.2.1.2. Las Conversaciones de Salamanca

En 1.955, la revista *Objetivo*, junto con el Cine-Club Universitario de Salamanca convocan unas Conversaciones Nacionales sobre el cine español. Así resume lo ocurrido Diego Galán<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup> Cabe citar aquí como anécdota la concesión del grado de Interés Nacional a la película norteamericana de Henry King *La canción de Bernadette* (1.943), sobre la pastorcilla de Lourdes.

<sup>7</sup> MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1.973-1.992)*. Barcelona, Ed. Paidós Studio, 1.993, pág. 15.

<sup>8</sup> Diego GALÁN: *op. cit.* Págs. 226-227.

El llamamiento, firmado por Muñoz Suay, afirmaba que “el problema del cine español es que no tiene problemas, que no es testigo de nuestro tiempo”, y concluía con un grito optimista: “El cine español ha muerto. ¡Viva el cine español!”

Acudieron a Salamanca intelectuales y cineastas de distinto signo político, desde comunistas clandestinos a falangistas militantes o católicos liberales (...)

Juan Antonio Bardem sintetizó en un ya famoso pentagrama la realidad del cine que se rodaba:

“El cine español es:

Políticamente ineficaz.

Socialmente falso.

Intelectualmente ínfimo.

Estéticamente nulo.

Industrialmente raquítico”.

Las conclusiones obtenidas, tras varios días de conversación, comenzaron señalando que era necesario realizar un cine “que refleje la situación del hombre español, sus conflictos y su realidad en épocas pasadas y, sobre todo, en nuestros días”, para continuar exigiendo que “el Estado formule y realice una política congruente con sus principios”, que “la ayuda económica se efectúe sobre un cine con calidad artística o interés nacional”, y que se “determinen claramente los asuntos y temas inabordables, y que tenga la suficiente amplitud para dar posibilidades a un cine que afronte temas importantes”.

En este último aspecto, las conclusiones precisaban la necesidad de que la censura no distinguiera entre cine nacional y extranjero, la petición de que la censura moral fuera ejercida sólo por la Iglesia docente -confiando así en que su contacto con la realidad infantil hubiera ampliado su tolerancia- y la obligación de que ningún organismo oficial pudiera cambiar posteriormente el dictamen de la censura, lo que evidencia la práctica de esa costumbre.

### 1.2.1.3. Cine “extraoficial” y cine oficial

Ya antes de las Conversaciones de Salamanca, aunque a partir de ellas se ve apoyado y reafirmado, surge un cine más o menos alejado de los planteamientos oficiales, un cine que muestra hambre, paro, sordidez, mediocridad,... Se trata, además, de un cine no adscrito a corrientes ideológicas concretas puesto que lo proponen tanto directores considerados progresistas como otros más cercanos ideológicamente al régimen (caso de Nieves Conde, falangista y su película *Surcos*).

Este cine “extraoficial” y crítico presenta aspectos documentales, claramente cercanos a la corriente neorrealista, y se puede empezar a hablar de un cierto “cine de autor” que añade componentes claramente hispanos y particulares a esta tendencia.

Así las cosas, se podría hablar de una corriente de cine con personajes que remiten a lo esperpéntico, donde la realidad social es diseccionada a través del humor, casi siempre con una visión coral, y cuyos puntos de referencia residen en la comedia italiana o en el sainete español: así, podríamos englobar en este apartado a Berlanga y Azcona, Fernando Fernán Gómez, Marco Ferreri,... También hay que destacar la aportación de Juan Antonio Bardem, cuyo cine pretende apoyar las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca que antes anotábamos, y de Carlos Saura, que parte de una concepción neorrealista para desembocar en otra estrictamente personal, pero sin abandonar en ningún momento la dimensión social.

Para terminar, debemos señalar que todos estos cineastas tuvieron directa o indirectamente relación con la productora UNINCI, verdadero órgano del cine

“extraoficial” (del mismo modo que CIFESA lo fue del oficial) cuyos problemas comenzaron a surgir coincidiendo con el escándalo internacional *Viridiana*<sup>9</sup>.

Sin embargo, la mayoría de los cineastas se decantan por un cine más cercano a los planteamientos oficiales, un cine que no suponga conflictos con la censura ni demasiados problemas con licencias, permisos, críticas,... Sin pretender ser exhaustivos, como en toda esta breve y genérica aproximación al contexto cinematográfico de la época, podemos mencionar una serie de corrientes temáticas (que no géneros en sentido estricto) destacadas en el cine de estas fechas:

– Podríamos hablar de una corriente de temática *militar* puesto que estas fechas se realizan múltiples películas cuyos protagonistas y cuyo contexto se centran en la vida castrense. Estas historias militares no son siempre contemporáneas al momento de la película, de hecho pueden transcurrir en cualquier período histórico, aunque abundan las situadas en la época colonial

---

<sup>9</sup> Desde 1.932 en que Buñuel rodara *Las Hurdes (Tierra sin pan)* no había vuelto a realizar ninguna otra película relacionada con España. En 1.961, animado por Carlos Saura, escribe el guión de *Viridiana*, con la aquiescencia del Ministerio de Información y Turismo, aunque no con total libertad, puesto que el final previsto hubo de ser modificado. La película obtiene la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1.961. El Gobierno da un sentido oficial a este acto y recoge el galardón el Director General de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán.

Sin embargo, al día siguiente, *L'Osservatore Romano* acusa a la película de “blasfema y anticristiana” lo que supone un gravísimo problema para un gobierno confesionalmente católico e implica el cese fulminante de Muñoz Fontán y la prohibición de la película, no sólo su estreno sino incluso su simple mención. Afortunadamente existía copia de los negativos y la película había sido coproducida con Méjico, lo que permitió su exhibición bajo esta nacionalidad. En España, *Viridiana* se estrenó diecisiete años después, ya muerto Franco, y precisamente el mismo día en que se legaliza el Partido Comunista.



española, básicamente en Cuba o Filipinas. Aún así existen múltiples filmes contemporáneos al momento estudiado, varios de ellos integrantes de nuestro corpus de análisis.

Lo que unifica estas películas, independientemente de sus diversos argumentos, es una misma ideología, un mismo código axiológico que preconiza sobre todas las cosas los conceptos de Honor, Patria, Dios. y los valores de solidaridad, compañerismo, hombría, sacrificio, valor, deber,... Se trata de universos cerrados, únicamente masculinos, donde la mujer (madre, esposa o novia), si aparece lo hace de modo muy secundario y como representación de unos valores muy concretos: sumisión, abnegación, pulcritud, religiosidad, modestia...

– Podemos también mencionar una corriente que une lo *folklórico* y lo *musical*, corriente en la que caben tanto comedias como melodramas, con unas características comunes: están surcadas de canciones (no son realmente películas musicales en el sentido estricto del género sino películas en las que se canta) y transcurren generalmente en Andalucía

proponiendo una afirmación nacionalista que envolvía a España entera a través del tópico y, en cierto modo, favoreciendo también una respuesta al incipiente neorrealismo español al ofrecer una imagen idílica de los mismo personajes<sup>10</sup>

El tratamiento que el cine más crítico, neorrealista y documental ofrecía de la vida rural, la miseria o la emigración del campo a la ciudad contrasta vivamente con

---

<sup>10</sup> Diego GALÁN: *op. Cit.*, págs. 215.

el ofrecido por este otro tipo de cine, realizado a mayor gloria de artistas como Lola Flores, Carmen Sevilla o Paquita Rico. Desde esta corriente folklórica la supervivencia en contextos más o menos pobres se convertía en picaresca graciosa, donde los personajes ahogaban sus sufrimientos en canciones sin cuestionarse en absoluto la situación en la que viven y donde casi todos alcanzan el triunfo o, cuando menos, la felicidad.

– El cine de temática *religiosa* (una de las corrientes más importantes de los años 50), junto con el militar, era el que presentaba de modo más explícito las consignas morales del Régimen. A pesar de existir múltiples ejemplos de filmes cuyos protagonistas son religiosos –en distintas épocas históricas (en las colonias o en la Guerra Civil), en las misiones o en las grandes ciudades o la aldeas, en los más diversos ambientes: obreros, clases acomodadas, campesinos...– nos encontramos, además, con la presencia de estos personajes en cualquier otra corriente cinematográfica de las que nos ocupamos: en el cine militar, en el folklórico, en el de niños, en el neorrealista,..., y en casi cualquier género: comedia, melodrama, épico,...

–Cabe destacar también la corriente de cine *infantil* que aparece con fuerza a mediados de los 50 y se prolonga hasta avanzados los 60. Son historias ternuristas y sentimentales a las que rápidamente se les incorpora música a través de niños como Joselito, Marisol, Rocío Durcal, Ana Belén o Pili y Mili, aunque continúan los ejemplos de cine infantil con actores no cantantes.

Tanto las películas folklóricas como las musicales infantiles son muy bien acogidas por el público y mantienen una clara relación con el fenómeno

radiofónico, donde los discos de estas estrellas cinematográficas españolas suenan continuamente y empiezan a constituirse como representación de la canción popular española.

—Hacia finales de los 50 y comienzos de los 60 surge con fuerza otra nueva corriente, en este caso más cercana a género, que es la llamada *comedia rosa*, centrada en los conflictos amorosos de jóvenes de todos los sectores sociales (desde personajes populares y castizos a representantes de las clases acomodadas conviven y entrelazan sus historias), aunque predomina una nutrida representación de la nueva clase media. Están impregnadas de un clima de optimismo y vitalidad, paralelo al que en ese momento vive el país (cierto auge económico y social, cierta apertura al exterior, comienzo del turismo masivo,...). Desde este punto de vista pueden ser consideradas como reflejo de los cambios que está sufriendo la sociedad española, como información del nuevo tipo de vida emergente, del modo de vida de una clase media que empieza a cobrar fuerza socialmente: conoceremos como transcurren habitualmente las vidas de las empleadas en los novísimos grandes almacenes o en otros establecimientos del floreciente sector servicios o de jóvenes universitarias (incorporación de la mujer al mercado laboral) y sus problemas amorosos (siempre solucionados al final) con taxistas, mecánicos, médicos,..., nos permiten saber cómo pasa la juventud su ocio, cómo son las relaciones entre las parejas,...

Al igual que hemos mencionado ciertas corrientes cinematográficas en las que se produce la unión de lo folklórico y lo musical, y lo infantil y lo musical podemos hablar también de la unión de la llamada comedia rosa con la música. El momento en que surge esta corriente coincide con el auge de un nuevo tipo de

canción, el *pop*, más próxima a la juventud del momento (y que empieza a adueñarse de ciertos tipos de emisoras de radio y reina, junto con la llamada *canción melódica*, en los conocidos guateques). Muchas de estas comedias cuyos protagonistas son los jóvenes de la época giran en trono a este tipo de música, bien tomándola como base argumental (joven que quiere triunfar en el mundo del espectáculo) o como simple ilustración musical. Encontramos múltiples ejemplos, tanto de cantantes ya famosos que protagonizan películas, como de actores que cantan en ellas: El Dúo Dinámico, Conchita Velasco, Rocío Durcal,...

### 1.2.2. CONTEXTO DEL CINE ESPAÑOL EN TORNO A LOS AÑOS 80 Y 90

La llegada del gobierno socialista trae consigo una sensación de consolidación democrática. Los objetivos básicos del nuevo gobierno van a tener su reflejo en la nueva política cinematográfica. Esos objetivos podrían resumirse en dos: la unificación europea (según lo cual se procura equiparar la producción cinematográfica española a la existente en otros países de Europa, tomando a Francia como modelo) y la política de consenso, en palabras de John Hopewell<sup>11</sup>:

Este cine hará hincapié en el papel desempeñado por la oposición durante la transición y procurará hacer ver que nunca España ha estado mejor que con la democracia (y, en especial, con los socialistas).

#### 1.2.2.1. El “decreto Miró”

El decreto ley sobre protección a la producción cinematográfica, aprobado en diciembre de 1.983, fue el fundamento del nuevo rumbo del cine español: el proteccionismo estatal. Las medidas que propugnaba tal decreto trajeron sustanciosas mejoras para nuestro cine, pero también pusieron en evidencia

---

<sup>11</sup> HOPEWELL, John: *El cine español después de Franco (1.973-1.988)*. Madrid, Ediciones El arquero, 1.989, pág. 407.

problemas endémicos que, por aquel entonces, parecían irresolubles, amén de crear otros nuevos.

De modo somero, podríamos resumir así los objetivos propuestos:

- Protección al sector de producción. Se insta un sistema de subvenciones automáticas a fondo perdido según el cual los proyectos presentados al Ministerio de Cultura optan a unas ayudas económicas previas a la producción de la película, ayudas que sólo son devueltas si la película obtiene beneficios en taquilla.

- Normalización de las tarifas del sector. Se pretende hacer con ello un cine de mayor nivel y presupuesto para que sea competitivo en el mercado internacional.

- Control de la coproducción. Se establece un sistema para delimitar los “baremos de españolidad” en la producción de los films.

- Limitaciones al mercado extranjero (pensando sobre todo en las multinacionales de capital norteamericano). Se implanta una cuota de distribución de 4x1, y una cuota de exhibición de 3x1.

Entre las mejoras inmediatas que proporciona la nueva legislación cabría destacar:

- El reajuste del volumen de producción. Se hacen menos películas, pero es debido a que desaparece prácticamente toda la producción de bajo nivel, tanto cultural como industrial. Así, podría hablarse de la casi total desaparición del soft-core (que ya recibió un golpe definitivo en un decreto-ley de abril de 1.983), la coproducción “fraudulenta” (en la cual la participación española era mínima) y el llamado “cine con niño” (este tipo de cine estaba protegido por una legislación anterior, y en ella se amparaban subproductos de ínfimo nivel cultural bajo la

coartada de “cine infantil”; el “decreto Miró” sigue protegiendo el cine infantil, pero estableciendo una exigencias culturales previas).

– El aumento del nivel medio del cine español, al menos en lo que respecta a su acabado profesional.

Pero el “decreto Miró” iba a ser fuertemente contestado, de tal modo que no tardó en nacer un debate acalorado a su alrededor. Algunos reproches no tenían demasiados fundamentos (nadie podía echar de menos el grueso de subproductos anteriormente aludidos, salvo aquellos que llevaban años beneficiándose de él), pero la marcha del cine español en los años siguientes dejó al descubierto graves deficiencias:

– El relativo olvido de los sectores de distribución y exhibición. Se podría decir que el decreto ayudaba a crear productos, pero no atendía a cómo comercializarlos. Las cuotas de distribución y exhibición nada podían hacer si ambos sectores no estaban contemplados dentro de una política que los englobara y, por tanto, los protegiera.

– Se habían producido cambios en la composición del público autóctono, y al nuevo público no le interesaba su propio cine. El cine español, con las consabidas excepciones, tuvo malos resultados en taquilla.

– Consecuencia de lo anterior es que, al estar sometida la devolución de las ayudas económicas a los resultados en taquilla, si no había taquilla no había devolución, y al revés, cuando la película tenía mucho éxito en taquilla (como es el caso de las de Almodovar) recibía más subvenciones. Con todo esto, el Fondo de Protección a la Cinematografía iba mermando.

– Vertiginoso aumento de los costes de producción. De tal modo que la industria se encarece y depende estrechamente de las subvenciones; pero si el Fondo de Protección mermaba no podía alimentarse eternamente: la estrategia estatal revelaba así su onerosidad.

– Y, dados todos los factores anteriores, la producción en vez de crecer, decrece. El productor tradicional tiende a desaparecer al tiempo que se consolida el director que produce ssus propias películas y, como apunta Monterde<sup>12</sup>

(...) nada impide temer –antes bien, lo aseguraríamos– que buena parte de los presupuestos y costes estuvieron lo suficientemente hinchados (apoyando la citada y desorbitante inflación de costes) como para que los films estuviesen realmente financiados exclusivamente con las subvenciones, pudiendo darse el caso incluso de obtener beneficios antes del estreno y sin embargo no devolver un céntimo.

Dejando al lado consideraciones económicas, es insoslayable señalar uno de los elementos que más puso en cuestión la nueva política: la creación, en mayo de 1.984, de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas, divida en dos subcomisiones: la de Calificación y la de Valoración que atendía bien la calidad de los guiones, bien la solidez industrial. Las decisiones de esta subcomisión fueron altamente polémicas: acusaciones de amiguismo, subjetivismo y, en conclusión, censura política. Pero

---

<sup>12</sup> MONTERDE, José Enrique: *op. cit.*, pág. 105.



(...) el auténtico peligro no estaba tanto en el amiguismo directo (...) La tentación de preparar los proyectos en función del gusto de la comisión y no del público era la más peligrosa (...) con lo cual la posibilidad de caer en la monotonía y la uniformidad estaba muy cercana.<sup>13</sup>

### 1.2.2.2. Otras medidas de protección

La protección del cine español exigía una serie de medidas en otros ámbitos: su participación en la televisión y la promoción internacional.

Para la administración, el cine es, indiscutiblemente, una de la principales fuentes de alimentación de la televisión, y es lógico que la televisión contribuya a su mantenimiento. Así pues, se inicia una larga serie de convenios entre los dos sectores, auspiciados no sólo por el ICAA, sino también por las asociaciones de productores.

En líneas generales, los puntos básicos de los acuerdos serían: la instauración de una cuota de pantalla; la normalización de las tarifas que TVE (entonces la única existente) debía pagar por las películas españolas; el establecimiento de los llamados “derechos de antena”, es decir, la adquisición de los derechos de emisión de la película durante el proceso de producción; y una normativa que regulara la participación conjunta de TVE y cine en un mismo proyecto, de tal manera que TVE funcionara como productora asociada.

---

<sup>13</sup> MONTERDE, José Enrique: *op. cit.*, pág. 106.

Sin embargo, tales medidas no dieron el fruto esperado (salvo los dos o tres primeros años), por la sencilla razón de que TVE incumplió, en la mayor parte de los casos, los acuerdos estipulados. La aparición de las televisiones privadas no contribuyó a mejorar las cosas, dejando patente el desinterés y la mala conciencia que la televisión en general sentía hacia el medio cinematográfico.

La promoción internacional tampoco ofrecía perspectivas muy halagüeñas. Hubo algunos resultados: se organizaron Semanas de Cine Español en el extranjero que obtuvieron cierto reconocimiento crítico, y se obtuvieron premios internacionales de cierta envergadura (en Berlín, Cannes, Montreal), confirmando así que el nivel medio de calidad del cine español se había incrementado considerablemente. Pero ese reconocimiento cultural no comportó un rendimiento económico ya que el cine español no interesaba al mercado extranjero, del mismo modo, y excepción hecha del cine norteamericano, que el cine extranjero no suele interesar al mercado español.

### **1.2.2.3. El “decreto Semprún”**

La sustitución de Pilar Miró por Fernando Méndez Leite al frente del ICAA en enero de 1.986 no hizo sino confirmar las virtudes y defectos producidos por el decreto, en una política continuista que no introdujo cambios sustanciales.

El nombramiento de Jorge Semprún como Ministro de Cultura en julio de 1.988 trajo consigo un conato de esperanza, dado el demostrado interés que el nuevo ministro sentía hacia el medio. La política cinematográfica de Semprún

introdujo una nueva palabra en el sector: privatización. En líneas generales, se puede decir que Semprún pretendía incentivar nuevas fuentes de financiación para el cine español, de tal modo que el proteccionismo estatal no fuera la única vía. Pero la mayoría de trabajadores del sector opinaban que las nuevas medidas no sólo no respondían a la situación real, sino que además hacían desaparecer las virtudes del decreto anterior.

En este orden de cosas, en marzo de 1.989 se crea el CUICA (Comité Unitario Interprofesional del Cine y el Audiovisual, formado por profesionales de todos los remos: productores, distribuidores,...) cuyo objetivo es poner en discusión las nuevas medidas. De hecho, en febrero de 1.990, el Ministerio de Cultura y el CUICA llegan a un acuerdo sobre el desarrollo del “decreto Semprún”.

El resultado más esperanzador de estas reuniones es la puesta en marcha de un proyecto de Ley de Bases para el Audiovisual; pero tal proyecto nunca se llevará adelante, y habrá que esperar a 1.993, con la aprobación de las Medidas Urgentes sobre el Audiovisual, para que se advierta un cambio mínimamente considerable de la política cinematográfica, aunque este cambio sigue apoyándose sobre todo en el sector de la producción, con lo cual es un cambio más superficial que real.

#### **1.2.2.4. La política autonómica**

La nueva estructura administrativa da pie a diversas iniciativas en las admisnistraciones autonómicas, las cuales, si bien pueden ser consideradas independientes, no dejan de tener una estrecha relación con la política central: por

ejemplo, un cineasta vasco puede beneficiarse de las subvenciones estatales y de las de su autonomía sin que las primeras impidan acceder a las segundas.

Otra cosa es que esa política autonómica consiga resultados notorios. En la mayor parte de los casos, los intentos de crear un cine propio sólo se concretará en experiencias demasiado aisladas y muy pobres (Asturias, Valencia, Canarias, Andalucía, Galicia) que, sin embargo, darán al traste, dada la inexistencia de infraestructuras o el fracaso inmediato de sus películas en el mercado propio y ajeno. Sólo tres autonomías consiguen una producción de cierta envergadura: Madrid, que sigue centralizando la producción, Cataluña y el País Vasco.

La política catalana, la única con cierta tradición industrial cinematográfica (importantísima en algunos períodos de los 50 y los 60), persigue la normalización cultural. Tanto es así que se apoya en una producción bilingüe, de tal modo que un film catalán goza de dos versiones: una en catalán para el público autóctono y otra en castellano para el resto de España<sup>14</sup>. Pero esta política fracasó por un simple hecho: en líneas generales, el cine catalán no tuvo repercusión ni dentro ni fuera de Cataluña puesto que, salvo honrosas excepciones, se trataba de comedias intrascendentes basadas en un humor grotesco.

El País Vasco carecía de la tradición cinematográfica existente en Cataluña, pero consiguió mejores resultados. Su gran virtud es también su principal defecto: es un cine basado más en lo cultural que en lo industrial, y de ahí su reconocimiento

---

<sup>14</sup> Ahora mismo (1.995), y como gran novedad, una película catalana (*El porqué de las cosas* de Ventura Pons sobre relatos de Quim Monzó) se ha estrenado en catalán con subtítulos en el resto del Estado

crítico. Pero, al no depender estrechamente de los resultados de taquilla, con lo cual se resta gravedad al imperativo económico, sí está fuertemente condicionado por el grado de apoyo que quiera darle la administración, pues el cine vasco no tiene infraestructura para defenderse sin el proteccionismo autonómico.

#### 1.2.2.5. Corrientes temáticas

Hablar de géneros en el cine español de los años 80 resulta una clasificación bastante artificial, ya que, a grandes rasgos, los temas de las películas producidas se interrelacionan unos con otros de tal manera que es difícil hablar de adscripciones genéricas, salvo en tres casos, que forman un corpus bastante representativo, pero que tampoco están exentos de la contaminación temática a la que aludimos:

– En primer lugar debemos considerar la *comedia*, aunque no como género uniforme, puesto que podríamos establecer dentro de ella varias vías claramente diferenciadas, de las que mencionaremos algunas:

- . la llamada comedia madrileña, corriente que atiende a la realidad social más inmediata y busca la complicidad generacional con un público liberal cuya edad gira en torno a la treintena, aunque poco a poco, este esquema se va estilizando hasta perder la carga social y la espontaneidad iniciales y deriva hacia

- . una comedia más sofisticada y moderna que se sitúa en unos ambientes y decorados de cuidado diseño, basándose en los juegos de enredos y equívocos vagamente inspirados en el modelo clásico norteamericano.

. otra variante notoria es la comedia catalana que suele apoyarse menos en la realidad social que la madrileña, y atiende más a la dinámica de los enredos sexuales, en ocasiones con un humor grueso (y a veces un tanto escatológico).

. el humor burdo representado básicamente por el cine de Ozores, apoyado en aspectos meramente puntuales y coyunturales de la realidad española y, en la mayoría de los casos, cargado de connotaciones políticas reaccionarias y cercano al cine de destape de los últimos años 70.

. el modelo coral con tintes grotescos, caracterizado por las aportaciones de Berlanga, García Sánchez y, en algunos casos, Jose Luis Cuerda, que continúa la línea instaurada por el cine esperpéntico de los años 50 cuyo principal nexo de unión es el guionista Rafael Azcona. Se trata de un cine que, entrelazando ternura (hacia el personaje) y crueldad (hacia la institución que representa tal personaje), satiriza un entorno social minuciosamente descrito a través de múltiples personajes que ofrecen una visión global de ese entorno particularmente ácida.

– El “*thriller*”, el cual, más que un género, resulta ser un pretexto para hablar de la realidad socio-política o para hacer el cine más abiertamente crítico. Buena prueba de esta dispersión genérica es la casi imposibilidad de establecer características generales que engloben este tipo de filmes. Si acaso, se puede hablar, de adaptaciones de novelas de trama policiaca (Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Muñoz Molina,...), de versiones de los sucesos más populares, tanto recientes (el crimen de los Urquijo, el caso Almería, la dulce Neus,...) como de época más

remota (Redondela, el Lute,...), o de films con una estructura más cercana al thriller clásico.

– El cine *musical* (en la mayoría de los casos, cine de narrativa convencional con canciones intercaladas) sirve de amparo para algunas iniciativas de clara intención comercial, a espaldas de la política ministerial (las películas de los “Hombres G”), y contempla la aparición de un nuevo cine folklórico (a mayor gloria de Isabel Pantoja), que navega entre el revisionismo y la nostalgia de un género cuyo auge se situó en los años 40 y 50.

Pero, haciendo abstracción del concepto de género, la principal corriente temática del cine español va a ser el antes aludido revisionismo, es decir, la indagación del pasado histórico de España con un objetivo claro: la búsqueda de una nueva identidad cultural española que sustituya a la implantada durante el franquismo, y que también tiene una intención política subsidiaria: al poner en cuestión el pasado, se crea la idea de que esto ya no ocurre así. Como señalamos en la introducción, se trata de que el espectador deduzca que nunca se ha vivido mejor ni más igualitariamente que ahora.

Así las cosas, se puede hablar de una serie de películas que abordan el tema de la Guerra Civil española, sobre todo en los primeros años de la administración socialista. La intención revisionista queda patente en el análisis de todas las etapas

que pueden explicar el hecho de la guerra: la anteguerra<sup>15</sup> (con las circunstancias alrededor de las cuales se conforma la guerra civil), la posguerra<sup>16</sup> (con las consecuencias que tuvo) y la guerra en sí<sup>17</sup>, que deja en evidencia la manera de abordar estas historias. En efecto, los hechos políticos aparecen en las películas, pero no en primer plano, sino como telón de fondo que condiciona sobremanera la vida cotidiana de los españoles.

La Guerra Civil no es el único tema tratado. El franquismo en su totalidad es objeto de disección (especialmente en buena parte del cine de Vicente Aranda). Y tampoco se ciñe exclusivamente al siglo XX, pero sí tiene cierta relación con aquellas etapas que la cultura franquista había apoyado con mayor triunfalismo: su objetivo es ahondar en el lado oscuro de estas etapas, intentando situar las cosas “en su sitio”.

Para terminar, cabe decir que este tipo de cine frecuentaba la fórmula de la adaptación literaria, ya que los clásicos de la literatura española reciente constituían una excelente coartada para la legitimación cultural, si bien hay que matizar que los autores elegidos solían ser aquellos poco reconocidos por el régimen franquista. En resumen, existía un cierto clima de ajuste de cuentas, no ya con el franquismo, pero sí con la cultura oficial franquista.

---

<sup>15</sup> Podemos citar, entre otros muchos filmes, *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1.986) o *Las bicicletas son para el verano*, cuyo relato abarca también la guerra, (Jaime Chávarri, 1.984)

<sup>16</sup> *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1.989), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1.986),...

<sup>17</sup> *Ay! Carmela* (Carlos Saura, 1.990), *La guerra de los locos* (Manuel Matji, 1.987), *Biba la banda* (Ricardo Palacios, 1.987), *La vaquilla* (Luis G. Berlanga, 1.985),...



Esta necesidad de buscar una identidad cultural nacional entrañaba un peligro: la falta de apoyo a los temas de interés internacional.

En España (...) la supervivencia de películas que traten temas y estilos internacionales sin abordar lo nacional o que inviertan esta fórmula constituye un elemento esencial de la polisemia de expresión cinematográfica...<sup>18</sup>

Pero no sólo la identidad cultural nacional fue objeto de tratamiento por el cine de la época. Los individuos, en una sociedad cada vez más plural y cuyos valores se encontraban en un momento de cambio, necesitaban encontrar una identidad propia, se buscaban nuevos códigos de valores que sustituyesen a los anteriores, velozmente cambiantes, muertos o deshechados. Empiezan a surgir películas cuyos personajes están “de vuelta de todo”: del consumismo, de la inestabilidad sentimental (antes buscada), del trabajo, de la nocturnidad,...; personajes que inician un camino en busca de su identidad personal, a través de varias vías, de entre las cuales cabe destacar cinematográficamente la que opta por el sexo. Parece lógico suponer que, tras la represión sexual de la dictadura, una de las prioridades fuera la consecución de una identidad sexual adulta, sobre todo por parte de las mujeres que pasan de no tener sexo a convertirse en carne de “destape” durante los años de la transición (y posteriores ya que un determinado tipo de cine como el de Ozores se mantiene en esa línea). Por lo tanto, la aparición de películas en las que el sexo ocupaba un lugar preponderante en las relaciones de los

---

<sup>18</sup>

HOPEWELL, John: *Op. cit.*, pág. 433.

personajes no se hizo esperar. Así surgieron filmes, independientemente de su adscripción a género, que abordaban el tema en todas sus variantes, algunas de ellas antes consideradas “tabú”, como el incesto, la homosexualidad, el transexualismo o el sadomasoquismo.

### 1.3. CINE Y REALIDAD

En el momento de su nacimiento, el cine fue realmente un documento social (recordemos que las primeras películas fueron realmente documentales *Llegada del tren*, *Salida de los obreros de una fábrica*), se filmaba aquello que la realidad ponía ante la cámara sin manipularlo; pero rápidamente se comenzó a utilizar el nuevo medio para narrar, se manipularon las imágenes para contar historias creadas con ellas. Y empieza así a surgir y consolidarse un arte con estructuras narrativas propias y totalmente definidas, con su propio lenguaje y sus códigos particulares que pronto fueron aprendidos por el público.

En el momento en que el cine empieza a contar historias podría suponerse que inicia un camino de alejamiento de la realidad y, sin embargo, no es esto lo que ocurre: el cine ha reflejado, siempre, de un modo u otro, la realidad en la que se encontraba inmerso.

Mucho se ha hablado y escrito sobre las relaciones entre cine y realidad, relaciones que calificamos de especulares puesto que existe un doble efecto de reflejo en el que, por un lado, el cine refleja la realidad, que forma parte del universo de referencia de las películas, y, por otro, la realidad se ve influida por el cine, por normas, valores, comportamientos, modas, por modelos sociales que las películas proponen. Es decir, el cine, como todo medio de comunicación de masas, produce afectaciones sobre la realidad en la que existe, pero no será aquí donde nos detengamos, puesto que no es el objeto de nuestra investigación.

Tampoco entraremos a analizar cómo afecta la realidad al cine, sino cómo, bajo determinadas condiciones (que se exponen en el capítulo dedicado a la

Metodología) el cine, cierto cine, *representa* la realidad, la interpreta y nos ofrece una imagen de ella. Existen, evidentemente, géneros cinematográficos que limitan nuestro acercamiento a la realidad, algunos por estar fuertemente codificados (lo que puede dar lugar a la presencia de estereotipos surgidos del propio género), otros por transcurrir en épocas diferentes a aquellas en las que se producen (films históricos, ciencia-ficción, western, etc.),... Pero, en general, consideramos que las películas que transcurren en la misma época y sociedad en que son realizadas no pueden por menos que reflejar, que representar, de uno u otro modo, con mayor o menor intencionalidad, esa realidad en la que se sitúan: el universo propio del film presentará aproximaciones mayores o menores al contexto espacial y temporal real en el que se sitúa.

el film presenta un universo propio, al que hemos llamado un “mundo posible”. Pero este mundo posible no está exento de relaciones con el “mundo real”: no sólo porque a menudo se construye a través de fragmentos de la vida concreta, con sus objetos, sus cuerpos, sus ambientes, etc., sino también porque puede continuar haciendo referencia a esa vida concreta, presentando su propio universo como más cercano o más lejano de la “realidad”. En otras palabras: un film sobre la Italia de hoy estará siempre relacionado con lo que sucede efectivamente, por un lado porque utilizará actores y escenarios concretos, y por otro porque podrá presentarse como un relato fiel o deformado de los acontecimientos (en el primer caso aproximando su propio mundo posible al mundo al que se refiere como real; en el segundo alejándolo).<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Cómo analizar un texto filmico*. Barcelona, Ed. Paidós, Col Instrumentos, 1.991, pág. 165.

Basándonos en estas apreciaciones creemos que se puede considerar al cine, además de como un producto artístico, donde se manifiesta la creatividad y visión singular de un cineasta, como un documento histórico, social, antropológico, cultural,..., según el enfoque desde el que se aborde el análisis.

“lo más destacable desde la dimensión social, es la relación que se establece entre la película y la época en la que se inscribe. ¿Es el cine reflejo de la sociedad que lo genera? ¿Podemos servirnos del cine para entender mejor una época? ¿Es el cine un documento social de indudable valor?”<sup>20</sup>

Como ya hemos señalado antes, responderíamos a estas preguntas de un modo afirmativo, pero no sin matizaciones.

Lo primero que cabe especificar es la cuestión del cine como *reflejo*, como *documento* de una época concreta en la que se inscribe. Determinados relatos utilizan como referencia la realidad en la que se crean y, desde este enfoque podemos considerarlos como reflejo de ese momento social, pero sólo de alguno de sus aspectos, ya que el film no puede representar toda la realidad desde el momento en que ésta es pluridimensional y el film como relato sólo puede presentarla de un modo lineal y fragmentario. El cine puede, entonces, *representar* sólo determinados aspectos de la realidad, a lo que debemos añadir que tampoco quiere utilizar toda la realidad como referencia sino únicamente aquello que interesa al o a los creadores del film, desde el momento en que éstos tienen una visión particular y concreta

---

<sup>20</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: “Dimensión social del cine y la televisión en España” en *Comunicación y movimientos sociales*, VV.AA. Ciudad Real, 1.994, pág 337.

sobre los aspectos que consideran interesantes o necesarios para la narración y un punto de vista concreto desde el que abordar y elaborar su discurso. Es decir, existe un sesgo determinante en el punto de partida, cuando se escogen unas historias y no otras, unos personajes y no otros, se les sitúa en determinados ambientes sociales, en determinados contextos espaciales y temporales,... Así, se puede construir un relato con personajes marginales o acomodados, con o sin problemas económicos, con o sin conflictos personales o amorosos, que vivan de día o de noche,..., todo ello sin salirse de la realidad social existente en un determinado momento y en un determinado lugar, pero, evidentemente, serán partes diferentes de una realidad pluridimensional, el “mundo posible”, el universo del film del que hablábamos será un fragmento del “mundo real”, del universo real.

Aquellos relatos contemporáneos a su creación no podrían realmente existir fuera de la realidad en la que surgen, sin contemplar la sociedad que los origina, sus costumbres, sus valores, sus códigos normativos y morales, aunque sea para criticarlos o para transgredirlos, y es entonces cuando se convierten inevitablemente en reflejo de esa sociedad.

Sin embargo, el punto de vista elegido por los creadores del relato condiciona, como ya hemos señalado, de modo determinante la representación, qué fragmento de la realidad será el que se muestre, cuál será el tono elegido para contarlo,..., de tal modo que filmes contemporáneos y que tratan un mismo tema pueden no tener nada que ver entre sí, recoger dos aspectos tan diferentes de la realidad que pudiera pensarse que se trata de lugares o tiempos distintos. De ahí que un sólo film no pueda ser utilizado como documento de un época (en todo caso, de aspectos muy concretos de esa época), sino que será el conjunto de todos ellos lo

que pueda aportarnos una representación más aproximada a la realidad: es la unión de enfoques, de puntos de vista, de planteamientos lo que hace que el conjunto pueda considerarse representativo.

Veamos un ejemplo de esta disparidad de enfoques, perteneciente, en parte, al material de análisis de esta investigación. Existía, por lo menos en 1.960, en la Casa de Campo de Madrid un lugar denominado “El cerro de los locos” donde se reunían una serie de personajes más o menos curiosos, más o menos bohemios (pintores, boxeadores, contorsionistas, toreros, cantantes,...) para entrenarse o ensayar sus respectivas aficiones. Hay dos películas, *El cerro de los locos* (Agustín Navarro, 1.959) y *Los golfos* (Carlos Saura, 1.960) –integrante de nuestro corpus– que se acercan al lugar y a sus gentes, pero desde una óptica completamente distinta.

*El cerro de los locos* es una comedia donde los protagonistas son bohemios de posición social media o alta que tienen aficiones como los toros o la pintura abstracta y que terminan por comprender que son caprichos pasajeros que es mejor olvidar para dedicarse a otra cosa más adecuada para su futuro (él, a terminar Medicina, y ella, a casarse). Sólo un tenor no lo considera como un pasatiempo y necesita su voz para vivir. Los demás se volcarán para ayudarlo y se casará con una joven rica cuyo padre es un cantante famoso. El film consiste en una serie de simpáticos enredos para evitar que el toreo toree y conseguir que el cantante cante, entremezclados con historias de amor entre los protagonistas.

El planteamiento de Saura en *Los golfos*, film realista, casi documental, y centrado en personajes marginales, es completamente distinto. El “cerro de los

locos” ya no es un sitio amable, lleno de risas y compañerismo sino un lugar donde la gente se entrena duramente soñando con salir de la miseria, donde los amigos no hacen las cosas –y lo que hacen es robar– por compañerismo, sino como una inversión para su futuro: si el torero triunfa todos podrán salir del ambiente marginal en el que viven y de la vida delictiva siendo su apoderado, su chofer,...

Partiendo de un lugar real y de unas gentes reales puede, según lo que el film pretenda, haber múltiples formas de acercamiento a una misma realidad, múltiples puntos de vista: se puede hacer una comedia o un drama, se puede situar en ambientes acomodados o marginales, se pueden plantear las acciones como un entretenimiento o como la única forma de salir adelante,... Y, sin embargo, hablamos de un mismo país en un mismo momento. ¿Se podrían considerar estos dos filmes como un “reflejo” de la realidad?. Evidentemente representan fragmentos de una misma realidad, pero de una realidad tan distinta que casi podríamos hablar de dos realidades simultáneas, de dos grupos sociales que no tienen nada que ver entre sí salvo existir al mismo tiempo en la misma ciudad. A esto podemos añadir que los públicos a quienes van dirigidos estos films son casi tan dispares como las sociedades que representan.

En el caso que nos ocupa, la comparación de dos épocas temporalmente bien diferenciadas, podemos considerar que cada uno de los bloques temporales, analizados en su conjunto, constituirían un documento de la época, cuestión que nos permitirá alcanzar el objetivo propuesto: conocer cómo ha cambiado la representación de los jóvenes en el cine, puesto que tanto el cine como la sociedad también lo han hecho. La sociedad sufre un proceso evolutivo que afecta a todos sus aspectos: económico, político, moral, comportamental, normativo,..., y estos



cambios son obviamente recogidos, de una u otra forma, por los relatos cinematográficos producidos por esa sociedad como confirmación de ese *reflejo* que apuntábamos anteriormente, cuestión que veremos a través del análisis de los datos efectuado en el Capítulo V.

## **II. MARCO TEÓRICO**

El objeto de esta Tesis Doctoral, tal y como se ha dicho en la introducción, consiste en investigar cuáles son los rasgos de identidad de los jóvenes españoles en el año sesenta y cuáles en el año noventa tal y como son representados por el cine y cuáles son los principales cambios, si los hubiere, existentes en esa representación de la identidad entre una y otra fecha.

La elección de los años analizados se justifica por la transformación radical de la sociedad española, cuestión que abordamos en el capítulo I, dedicado al Marco Histórico.

Nos interesa detenernos ahora en el marco teórico desde el que, a nuestro juicio, es pertinente abordar el objeto material de nuestra investigación. Este marco teórico implica una explicación estrictamente comunicativa del fenómeno que vamos a investigar.

Para ello hemos partido del supuesto teórico siguiente: El cine, entendido como relato comunicativo inserto en una época y en una sociedad, cumple a su vez una labor definidora de la realidad que presenta y transmite unas representaciones sobre esa realidad que constituyen la base de nuestro conocimiento de la misma.

Las representaciones que ofrecen los relatos filmicos no son informaciones neutrales y asépticas sino que, por el contrario, aparecen cargadas de intencionalidad: toda representación conlleva en sí misma una posición determinada que desencadena una cierta conducta social. Aspecto éste que ha subrayado C. Herlich:

“Por el hecho mismo de que la representación es uno de los instrumentos gracias al cual el individuo, o el grupo, captan su medio, y es uno de los niveles a través de los que las estructuras sociales le son accesibles, la representación juega un papel en la formación de las comunicaciones y de los comportamientos sociales”<sup>1</sup>.

La representación aparece así como una especie de lenguaje que nos informa de la realidad que nos rodea, dotándonos de las claves para entender esa realidad.

Como afirman Berger y Luckmann, los individuos tienen que encarar el problema de reunir todas las diversas representaciones que se le ofrecen “en un todo coherente que tenga sentido”<sup>2</sup>, sólo así llegamos en definitiva a entender qué es construir socialmente la realidad, construcción que pasa, lógicamente, porque todas las representaciones objetivadas, desde sus simples designaciones verbales hasta su incorporación a simbolizaciones sumamente complejas de la realidad, resultan “muertas” (vale decir carentes de realidad subjetivas), a no ser que “vuelvan a la vida” continuamente en el comportamiento humano real. La representación de una institución en “roles” y por medio de ellos es, pues, la representación por excelencia, de la que dependen todas las otras.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> HERLICH, C.: “La représentation sociale”, *Introduction a la Psychologie Sociale*, Paris, Larousse Université, 1973, pág. 307.

<sup>2</sup> BERGER, P. y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, pág. 100.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, pág. 99

Nuestro material de análisis son las películas visionadas del año 1.960 y 1.990-91<sup>4</sup>, por tanto estas películas son entendidas como relatos, como productos comunicativos. No nos interesa estudiar el sistema de producción de las películas, ni tampoco nos interesa un análisis de la recepción de las mismas. Siendo estos aspectos muy interesantes y que exigirían situarnos en otro marco de análisis, no son los que constituyen nuestro objeto de investigación. Nos interesa únicamente analizar las películas entendidas como relatos comunicativos y descubrir en ellos la representación o las representaciones que proponen a propósito de la juventud española del sesenta y del noventa.

A nivel teórico vamos a partir de la propuesta desarrollada por M. Martín Serrano para el análisis de la producción social de Comunicación.

Los relatos de los Medios de Comunicación de Masas, en nuestro caso los relatos del cine, actúan como instituciones mediadoras entre la realidad y lo que se dice de esa realidad<sup>5</sup>, las instituciones mediadoras son modelos de integración<sup>6</sup>. Esta consideración se hace en el marco Teórico de un Modelo que interpreta la

---

<sup>4</sup> Cfr. Capítulo IV, Metodología.

<sup>5</sup> Cfr. MARTÍN SERRANO, M.: *La mediación social*. Madrid, Akal, 1.978.

<sup>6</sup> “Participan en esta tarea aquellas instituciones sociales que administran la producción y la oferta de información: entre ellas la familia, la escuela, la iglesia, los Medios de Comunicación de Masas. Desde esta perspectiva, son modalidades de control social por el recurso a la información, todas las acciones que inciden en la enculturización de las personas: estudios reglados, manifestaciones culturales, artísticas, rituales o recreativas; oferta de noticias que circulan por sistemas informales o por los M.C.M., etc. (MARTÍN SERRANO, M.: *La producción social de Comunicación*, Madrid, Alianza Universidad, 1.986, pág. 48)

comunicación como un sistema compuesto por elementos diferenciados y relacionados entre sí y que está abierto tanto al Sistema Social como al Sistema de Referencia. Conviene detenernos brevemente en la explicación de este modelo<sup>7</sup>, que se fundamenta en dos premisas epistemológicas básicas:

a) La concepción de la comunicación como un sistema. En consecuencia, se propone esta premisa como una herramienta científica para abordar el estudio de la organización y el comportamiento de los sistemas de comunicación.

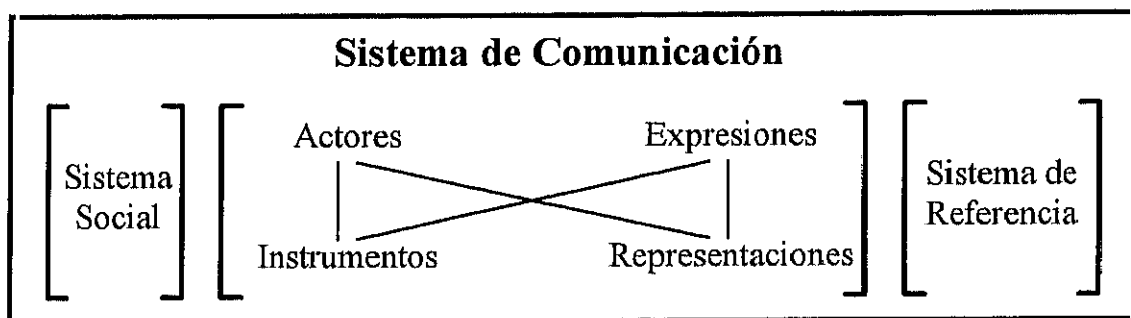
b) La concepción de la comunicación como un fenómeno dialéctico, por lo tanto susceptible de ser estudiado en términos de reproducción y de cambio.

Considerar la comunicación como un sistema no es otra cosa que una manera de indicar que los componentes que intervienen en cualquier interacción comunicativa no constituyen un mero agregado sumatorio, sino una organización con propiedades estructurales y funcionales, que posee la capacidad de comportarse y responder como un todo a las modificaciones que se producen en su entorno.

---

<sup>7</sup> La orientación teórica que vamos a desarrollar es la que proponen diversos profesores de la Sección Departamental de Comunicación del Departamento Interfacultativo de Sociología IV, entre los que me encuentro, y cuyas aportaciones están documentadas en la bibliografía que ha producido el Departamento. Por otra parte, la aplicación teórica y metodológica de este modelo ha sido probada ya en otras Tesis Doctorales vinculadas a esta Sección Departamental.

El modelo al que hacemos referencia podría expresarse gráficamente a través de la siguiente formulación canónica:



Esta propuesta se ofrece como un modelo dialéctico para el estudio de los sistemas de comunicación humana, articulando el problema en dos niveles de análisis:

El primer nivel de análisis corresponde al estudio del Sistema de Comunicación propiamente dicho. En este, se estudian los cuatro componentes implicados obligatoriamente en cualquier interacción comunicativa; las diferencias que existen entre ellos tanto desde el punto de vista de su ubicación estructural, como de las funciones que desempeñan; sus mutuas relaciones, entendidas éstas como la expresión de la manera en que estos componentes son afectados por los cambios que se producen en el interior o en el exterior del sistema. Este es el nivel en que se ubica la reflexión general sobre las características propias de la comunicación, cualquiera que sea la forma en que este fenómeno se manifieste.

El segundo nivel, organiza el estudio de las interrelaciones que se establecen, por una parte entre el Sistema de Comunicación y el Sistema Social y, por otra entre el Sistema de Comunicación y el Sistema de Referencia. El análisis de estas relaciones parte de la consideración de que el funcionamiento interno de los tres sistemas es relativamente autónomo, de tal manera que, salvo algunos casos relativos al Sistema de Referencia, no puede aceptarse una determinación por parte de uno de ellos respecto del otro. Por ejemplo, para comprender los usos sociales de la comunicación, es necesario hablar de la producción de información destinada al consumo público, o sea, los procesos de comunicación de masas son una producción social, pues el Sistema Social afecta a este proceso.

Este segundo nivel de análisis que da cuenta de las relaciones entre Sistema de Comunicación, Sistema Social y Sistema de Referencia permite plantear algunas hipótesis:

- Algunos cambios o reproducciones que se manifiestan en el Sistema Social pueden verse reflejados en el Sistema de Comunicación.
- Algunos cambios o reproducciones del Sistema Social no se reflejan en el Sistema de Comunicación.
- El Sistema de Comunicación puede generar el cambio en el Sistema Social.
- Algunos cambios en el Sistema de Comunicación no tienen porqué reflejarse en transformaciones en el Sistema Social.



Es decir, el Sistema de Comunicación y el Sistema Social sufren una doble afectación: por un lado el Sistema Social afecta al Sistema de Comunicación, y en este sentido entendemos que el Sistema de Comunicación reproduce el Sistema Social, y, a la inversa, el Sistema de Comunicación puede afectar al Sistema Social.

Aplicado esto a nuestra Tesis Doctoral entendemos que las narraciones ofrecidas por las películas (SC) podrían reproducir las señas de identidad de la juventud española (SS) o, a la inversa, las representaciones que de la juventud ofrecen las películas (SC) podrían ser una propuesta para el cambio de la juventud española (SS).

En relación al Sistema de Referencia, cabría decir que no puede existir ningún proceso de comunicación que no cuente con algún objeto de referencia, es decir, siempre que se comunica se comunica a propósito de algo, pero ese algo, el “objeto de referencia”, permanece por definición fuera del Sistema de Comunicación.

De este modo la relación que se establece entre el Sistema de Comunicación y el Sistema de Referencia es a través de los “datos de referencia”, que son las unidades informacionales seleccionadas por los Actores de la comunicación para dar cuenta de los objetos acerca de los cuales se establece comunicación. El análisis de contenido de esos datos nos permitirá deducir la representación que sobre el acontecer nos ofrecen los relatos fílmicos.

En todo Sistema de Comunicación están necesariamente implicados cuatro componentes diferenciados y relacionados entre sí: Actores, Instrumentos, Expresiones y Representaciones. De estos cuatro componentes, para el propósito de nuestra Tesis Doctoral nos interesa detenernos en el último.

La Representación actúa organizando los datos de referencia en un determinado modelo que posee algún sentido para los Actores de la Comunicación.

La eficacia estrictamente comunicativa de la transmisión de información entre los actores dependerá, en gran medida, del grado de coincidencia o discrepancia de las representaciones que ambos elaboran a partir de las expresiones intercambiadas, aunque no todas las representaciones posibles sean elaboradas a partir de procesos de comunicación. Pero interesan en la medida en la que los procesos comunicativos facilitan la adquisición y la internalización de dichos modelos.

En el estudio de la Representación incluimos:

1.- El concepto de “representación consolidada” entendida como aquella que comparten los miembros de un grupo. Es pertinente en la medida en que se entiende que este tipo de representación facilita la comunicación entre los miembros del grupo.

2.- Los Medios de Comunicación de Masas, entendidos como componentes de los sistemas de enculturización, facilitan la adquisición de representaciones. Piénsese en fenómenos como la moda o el estereotipo.

El modelo teórico que estamos describiendo contempla un segundo nivel de análisis:

El Sistema de Comunicación está abierto a las influencias y determinaciones producidas desde otros sistemas con los que está íntimamente relacionado: Sistema Social y Sistema de Referencia, a la vez que el propio Sistema de Comunicación altera e influye a esos otros sistemas. El estudio de las relaciones entre estos sistemas permite considerarlos como relativamente autónomos, de tal modo que no puede aceptarse una determinación por parte de alguno de ellos sobre el resto.

Una teoría de los usos sociales de la comunicación tiene por objeto estudiar las intervenciones y las prácticas que, realizadas por personas e instituciones desde el Sistema Social, afectan a alguno de los componentes del Sistema de Comunicación o al sistema en su conjunto.

Para evitar una explicación determinista de este proceso social de comunicación, el Modelo teórico considera que la Comunicación de Masas se desarrolla en el seno de una sociedad a la que afecta y es afectado por ella. El paradigma de la Mediación sustenta científicamente el desarrollo del último nivel de estudio del Modelo, al explicar las relaciones entre sociedad, comunicación y referencias comunicativas.

La producción de información destinada al conocimiento público, en la que concurren distintos componentes –la conciencia de los sujetos, sus comportamientos y, por último, bienes–, no puede ser explicada mediante modelos cognitivos o modelos de comportamiento. El paradigma de la mediación sirve para poner en relación los diferentes procesos.

De este modo, las mutuas afectaciones entre Sistema Social y Sistema de Comunicación pueden ser estudiadas bajo dos formas: Cuando es el Sistema Social el que afecta al Sistema de Comunicación se habla de Intervención, y cuando es el Sistema de Comunicación el que afecta al Sistema Social hablamos de Mediación. Nos interesa sólo detenernos en la segunda afectación, aquella que concierne a las mediaciones:

Los agentes sociales están interesados en una visión determinada de la realidad, por lo que su intervención en los sistemas de comunicación social, que dan cuenta de tal realidad, es, a veces, decisiva. Pero el Sistema de Comunicación media también al Sistema Social de forma que los Sistemas de Comunicación producen a su vez efectos sociales que contribuyen al cambio de las instituciones que pretenden controlarlo.

La actividad de aquellas instituciones cuya misión es informar sobre lo que ocurre es una actividad que está afectada por los sistemas sociales: diferentes agentes sociales intervienen en la producción de información que va a ser distribuida por alguna institución informativa, pero no imponiendo determinados usos, sino interviniendo en diferentes momentos de la producción de comunicación. Esta actividad, en última instancia, remite a las relaciones entre comunicación y sociedad, entre lo que ocurre y lo que conocen los miembros de una sociedad cuando consumen productos comunicativos ofertados por los Medios.

En dicha actividad intervienen factores económicos, factores sociales y factores cognitivos. La producción social de comunicación es, en este caso, el punto de partida para estudiar las relaciones que existen entre la transformación de la comunicación pública y el cambio de la sociedad. Y el concepto de Mediación sirve

para interpretar el control que las instituciones comunicativas ejercen cuando informan sobre el estado del entorno. Desde esta perspectiva es necesario conocer qué es lo que se produce y cómo se produce, en lugar de insistir, como hacen otros paradigmas, en los “efectos” entendidos como conductas determinadas de la audiencia.

La comunicación institucionalizada –y de manera especial la que concierne a los procesos de comunicación pública– proporciona a los miembros de la comunidad productos comunicativos que suelen contener relatos en los que se propone una determinada interpretación del entorno y de lo que en él acontece.

Cuando es así, la tarea atribuida a las instituciones encargadas socialmente de elaborar tales productos puede contextualizarse con el problema de la interrelación existente entre “organización social” y “visión del mundo”. La producción y difusión de relatos se puede concebir entonces como una actividad enculturizadora, semejante a la que desarrollan otras instituciones comunicativas<sup>8</sup>:

Como cualquier otra actividad enculturizadora, la comunicación está implicada en los procesos de reproducción y cambio social. Como consecuencia de esta función enculturizadora de la comunicación pública deriva la necesidad de conocer cómo las instituciones comunicativas pueden contribuir o contribuyen a la dinámica de la reproducción y el cambio social.

---

<sup>8</sup> MARTÍN SERRANO, M.: *La producción social de comunicación*. Madrid, Alianza Universidad, pág. 38: “La comunicación pública no es la única manifestación de las prácticas sociales enculturizadoras y en algunas sociedades ni siquiera la más importante. Los relatos que circulan por su cauce coexisten con otros generales y difundidos por procedimientos de enculturización diferentes, tales como la educación en el seno de la familia y de la escuela”.

La mediación actúa, pues, sobre las categorías cognitivas e influyen en los valores de las personas. En este sentido puede decirse que

“La mediación propone representaciones del tiempo, del espacio y de lo que acontece. Logra que nuestra conciencia se historicice, es decir que encuadre el conocimiento de la realidad en modelos históricamente determinados”<sup>9</sup>.

La mediación en sentido comunicativo, y a diferencia de la labor de otras instituciones mediadoras, se produce cuando los emisores seleccionan unos determinados objetos de referencia y, a partir de ellos, ofrecen un producto comunicativo que incluye un repertorio específico de datos de referencia a propósito de tales objetos, los relacionan en un relato y lo expresan en algún soporte material. El concepto de Mediación sirve para interpretar el control que la comunicación institucionalizada ejerce cuando informa sobre el estado del entorno.

El análisis de la mediación en la producción social de comunicación puede sintetizarse en los siguientes puntos:

– Las instituciones comunicativas seleccionan aspectos del acontecer que se convierten así en “acontecimientos públicos”. No todo lo que ocurre en el entorno se convierte en objeto de referencia de la comunicación social; algunos acontecimientos son referentes de la comunicación por derecho propio, pero otros dependen de la

---

<sup>9</sup> MARTÍN SERRANO, M.: *La producción social de comunicación*. Madrid, Alianza Universidad, 1986, pág. 48.

selección que hagan las instituciones comunicativas en función, por ejemplo, de los fines que persigan.

– El segundo paso dado por el mediador es que lo seleccionado se presenta en los Relatos de los Medios bajo un cierto punto de vista. En esta etapa, el control se manifiesta en las construcciones narrativas ofrecidas por los Medios de Comunicación. Esto explica que para dar cuenta del control ejercido por estas instituciones es necesario acudir a los productos comunicativos. Esta tarea de control es compartida por otras instituciones; aunque lo específico de la Comunicación es que los mediadores objetivizan su tarea a través de los productos confeccionados por ellos, en nuestro caso los films.

El control que ofrecen las instituciones informativas se manifiesta, pues, en los productos comunicativos que tienen una doble dimensión, objetal y cognitiva. Por ello, el Modelo cuenta con unas categorías que, a diferencia de otros estudios, permiten la posibilidad de estudiar esta producción desde un doble punto de vista: como producción de objetos (en este caso objetos comunicativos) y como productos culturales (los Relatos de los Medios, como ya hemos señalado reiteradamente, contienen representaciones e interpretaciones de lo que acontece en nuestro entorno).

Todo ello permite hablar de dos categorías de análisis: la “mediación estructural” y la “mediación cognitiva”, ambas interdependientes pues se afectan la una a la otra.

– “Mediación estructural”. Los productos comunicativos –relatos de prensa, de televisión, de radio, de cine– son entendidos como objetos. En este nivel es necesario estudiar todos aquellos factores que determinan la producción material de comunicación (equipamiento técnico, costes de producción, costes del papel, etc.). La Mediación estructural ofrece a las audiencias modelos de producción de comunicación.

– “Mediación cognitiva”. Los productos comunicativos proponen representaciones e interpretaciones sobre lo que ocurre en nuestro entorno acordes con las finalidades que persigue el mediador. Es decir, los Medios de Comunicación de Masas ofrecen a las audiencias “modelos de representación del mundo”.

Como instituciones se comprometen públicamente cuando interpretan la realidad. El proceso de mediación cognitiva sirve para conocer las representaciones que los distintos medios ofrecen sobre la realidad, representaciones que legitiman o no un acontecer, un personaje, una norma.

Los productos de los Medios de Comunicación de Masas, en nuestro caso el cine español años 60 y 90-91, ofrecen una doble dimensión. Por un lado, como objetos, reclaman una mediación estructural, por otro lado, como “relatos”, reclaman una mediación cognitiva.

La mediación estructural opera sobre los soportes de los medios ofreciendo a las audiencias “modelos de producción de comunicación”. La mediación cognitiva opera sobre los relatos de los Medios de Comunicación ofreciendo a las audiencias modelos de representación del mundo. Es esta segunda mediación la que interesa investigar en esta Tesis Doctoral.



Los relatos filmicos ofrecen al público una determinada representación de la realidad. Entendemos por “representación” la organización de un conjunto de datos de referencia en un modelo que posee algún sentido para el usuario o los usuarios de esa representación.

Las representaciones pueden diferenciarse según su uso en Representaciones que son modelos para la acción, es decir, dan a la información un sentido que afecta al comportamiento; Representaciones que son modelos para la cognición, es decir, dan a la información un sentido que afecta al conocimiento; Representaciones que son modelos intencionales, es decir, dan a la información un sentido que afecta a los juicios de valor.

Creemos que los tres niveles operan en las representaciones que de la juventud ofrece el cine español del 60 y el 90. El relato que propone ese cine español es la manifestación objetivada, que no objetiva, de una representación de las conductas, conocimientos y valores de la juventud española.

Hablamos de representación objetivada (objetivada en un relato filmico) y no objetiva porque hacemos nuestras las observaciones hechas por Casetti y di Chio a propósito del análisis de la representación en el cine:

(...) Advertimos que en la naturaleza misma de la representación (“estar en lugar de”), y especialmente de la representación cinematográfica, residen las raíces de un doble y, en ciertos aspectos, contradictorio recorrido: por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro lado hacia

la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente<sup>10</sup>.

Por último, nos interesa destacar otro aspecto, las representaciones ofrecidas por los relatos filmicos no tienen que ser compartidas en todo o en parte por los destinatarios de esa comunicación. En otras palabras, todos y cada uno de los espectadores median cognitivamente los films que ven, como sujetos cognoscentes que son. Sin embargo, este aspecto, que sería relevante desde un punto de vista de la percepción de los relatos comunicativos, no es el objeto de nuestra investigación.

A nosotros nos interesa descubrir qué representación o representaciones sobre la juventud ofrecen los films, sean éstas o no compartidas por la sociedad española, en una u otra época analizada.

En definitiva nos proponemos descubrir cuál es la representación que nos proponen los diferentes emisores (en nuestro caso los directores de los films) sobre la juventud española. Cabe pensar, lógicamente, que esas representaciones serán el reflejo de las representaciones colectivas, es decir, pautadas socialmente, por la sociedad española de esa época.

El modelo canónico para el análisis de estas representaciones, y que implica un análisis de contenido, se aborda en el capítulo III sobre el Planteamiento Teórico.

---

<sup>10</sup> CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Cómo analizar un texto filmico*. Barcelona, Ed Paidós, Col Instrumentos, dirigida por Umberto Eco, 1.991, pág. 122.

### **III. PLANTEAMIENTO TEÓRICO**

## DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS

En este capítulo nos ocuparemos de señalar y definir cuáles son las categorías que vamos a utilizar y cómo las entendemos, cuál es nuestro planteamiento teórico concreto dentro del marco teórico general expuesto previamente. Estas categorías están, como es evidente, inseparablemente unidas al protocolo diseñado para obtener los datos que nos darán pie al análisis, si bien no seguiremos fielmente la estructura de éste a la hora de exponerlas; es decir, no las definiremos una por una sino que procederemos a crear bloques más amplios, las agruparemos de tal modo que categorías que en el cuestionario aparecen como aisladas se manifiesten como relacionadas entre sí, independientemente de los cruces posteriores que se realizarán en el procesado de los datos a partir de las frecuencias simples (cuestión ésta de la que nos ocupamos en el capítulo IV, dedicado a la METODOLOGÍA).

Sin embargo, antes de proceder a la definición de las categorías concretas que manejamos, consideramos que es necesaria la exposición de una serie de cuestiones teóricas que condicionan y estructuran su elección, que constituyen su “marco”.

### 3.1. CINE, IDENTIDAD Y ESTEREOTIPOS

Si seguimos una definición lineal de narración y la consideramos como *una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos* (CASSETTI, F; CHIO, F. di 1.991. pág. 172) vemos que estamos hablando de tres elementos diferentes: el cine, como cualquier otro sistema narrativo, presenta entonces *acciones* (de las que no nos ocuparemos directamente), *ambientes* (que analizaremos en tanto envuelven y, en muchos casos, condicionan el comportamiento de los personajes), pero, sobre todo, y en lo que a nuestro análisis se refiere, necesita unos *personajes* sobre los que “encarnar” la historia que pretende contar, personajes verosímiles que vayan transformándose a lo largo de esa historia, personajes cuya identidad vaya configurándose a lo largo del relato<sup>1</sup>, identidad que es el tema de nuestra investigación, aquello que pretendemos recoger y analizar.

---

<sup>1</sup> “No está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes; en otras palabras, no está claro si se refiere a la “historia” en sí, o a su forma de presentación, el llamado “relato”. De ahí deriva una cierta ambivalencia del término: no sólo porque en el lenguaje común “narración” sea algo que (como sucede con “representación”) indique tanto la acción constituyente como el objeto constituido, tanto el acto de narrar como el resultado de ese esfuerzo, sino porque al referirse a este resultado la palabra remite tanto a lo que aparece en la pantalla como a la manera en que aparece, o mejor aún, tanto al tipo de mundo que toma consistencia en el film como al tipo de discurso que se hace cargo de él. En una palabra: tanto a la “historia” como al “relato””. Cfr. CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di: *Cómo analizar un texto fílmico*. Barcelona, Ed. Paidós, Col. Instrumentos, 1.991, pág. 172.

En la narración, y respecto a la identidad de los personajes, no debemos olvidar la existencia de los llamados *códigos iconográficos*<sup>2</sup> que *regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo*. Estamos hablando de un tipo de personaje concreto: el *estereotipo*<sup>3</sup>. Conviene puntualizar aquí, sin embargo, la doble dimensión del estereotipo: como *reflejo* de una realidad social simplificada —en la que funcionan una serie de tópicos (como “todos los jóvenes son rebeldes e inconformistas”) que no han presentado problemas a la hora de su extrapolación al cine—, y como *modelo* de sucesivos relatos cinematográficos, especialmente en el cine de “género”: una vez lograda una identidad que funciona, ésta puede sufrir un proceso que llegue a convertirla en *síntoma* o *indicio* inmediatamente reconocible por el espectador, que le indica ante qué tipo de película se encuentra. Así llega a constituirse en modelo de sucesivos relatos del mismo género (es el caso, por ejemplo, de los detectives americanos de serie negra como Philip Marlowe o Sam Spade, cuyas señas de

---

<sup>2</sup> “Consiguen, por ejemplo, que un personaje, por sus rasgos fisonómicos, su comportamiento, su vestimenta, etc., aparezca desde es principio como un “poli”, y otro como el “héroe bueno”, etc.”. Cfr. CASETTI; CHIO, 1.991, *op. cit.*, pág. 83.

<sup>3</sup> “Los estereotipos sociales se pueden definir como las teorías implícitas de personalidad que un grupo de personas comparte sobre su propio grupo o sobre otro grupo. Dos aspectos de esta definición son importantes: que las teorías hacen referencia a los rasgos de personalidad caracterizando al conjunto de un grupo.” Cfr. LEYENS, J.P. Y CODOL, J.P.: “Cognición Social” en VV.AA.: *Introducción a la psicología social. Una perspectiva europea*. M. HEWSTONE, W. STROEBE, J.P. CODOL Y G.M. STEPHENSON (Coord.) Barcelona, Ed. Ariel Psicología, 1991, pág. 106.

identidad no son sólo su característica forma de ser o comportarse, sino, además, su forma de vestir que hace de la gabardina y el sombrero dos elementos ineludibles)

Sucede, entonces, que el cine “crea” identidades, porque las “singulariza” y pone un rostro, con tanta o más fuerza que aquellas que refleja de la realidad. Pero no se limita a la creación de “identidades internas” del propio personaje en el desarrollo de la historia, sino que las exporta y las propone como modelo a imitar. Es decir, el cine *representa* sólo determinados aspectos de la realidad y lo hace escogiendo aquellas formas que le resultan interesantes para narrar una historia concreta, *media* el conocimiento que nosotros podemos llegar a tener de la realidad; pero, al mismo tiempo, el orden de esa mediación influye como propuesta de comportamiento, e incluso como *propuesta de un modelo cultural*, y no sólo como reflejo.

Esta investigación, tal como hemos mencionado en el capítulo anterior (dedicado al Marco Teórico) se ocupará únicamente del cine como representación y no como propuesta de un modelo cultural, a pesar del interés y de la complementariedad que este análisis supondría respecto al nuestro.

### 3.2. TIEMPO Y CAMBIO

No se puede concebir el tiempo sin el movimiento y sin el cambio; la experiencia *del* tiempo es en realidad “experiencia de cosas (cambios, acontecimientos) *en* el tiempo. Lógicamente, el tiempo antecede al cambio, en el sentido de que el tiempo “es necesario para organizar el cambio en una descripción conceptualizada de los contenidos de la experiencia”; por otra parte, epistemológicamente, el cambio antecede al tiempo, porque es a través de la toma de conciencia del cambio, la experiencia de la variación en entidades que, a pesar de ello, siguen siendo siempre las mismas, como podemos percibir la noción de sucesión y, por tanto, la dimensión temporal de la cosa o del acontecimiento. Suprimiendo el cambio y la sucesión, se suprime el tiempo<sup>4</sup>.

En nuestra argumentación mantendremos, pues, como conceptos indisolubles los de *tiempo* y *cambio*. Debemos señalar, sin embargo, que no nos movemos en un único tiempo sino en una serie de niveles temporales diferentes en los que iremos encontrando cambios:

En primer lugar nos ocuparemos de los cambios que afectan directamente al personaje, nuestra unidad de análisis como antes hemos mencionado. Que el soporte sobre el que se realiza esta investigación sea el cine presupone una cuestión básica (implícita en la propia esencia del cine: “imagen en movimiento”): el *movimiento*, el *cambio*, la *evolución*, la *transformación*. El personaje se constituye a lo largo del transcurso de la narración y sus rasgos van configurándose a través del propio discurso narrativo. Aquello que le ocurre al personaje, y que le hace digno de ser

---

<sup>4</sup> BETTETINI, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1.984, pág. 67.



protagonista de una historia recogida en un film, provocará, con seguridad, cambios significativos en su vida (cambios, por ejemplo, de estudiante a trabajador, de soltero a casado, o cambios de otro tipo, como los psicológicos, menos apreciables quizá y más difícilmente cuantificables, pero claramente determinantes para el desarrollo tanto del personaje como de la historia) y, evidentemente, en su propia identidad que no es algo fijo, anclado, definitivo.

Siguiendo esta argumentación, cabría considerar, además, otra cuestión temporal que está claramente relacionada con los cambios que sufre el personaje a lo largo del relato. Dentro del film encontraremos distintos niveles temporales, como pueden ser el *tiempo del relato*, el *tiempo del discurso* y el *tiempo de la historia*<sup>5</sup>, (para otros autores, el *tiempo del enunciado* y el *tiempo de la enunciación* o el *tiempo de la narración* y el *tiempo de la representación*). Sin meternos en profundidades analíticas que no nos parecen pertinentes, manejaremos simplemente las diferencias de tiempo existentes entre la historia que el film recoge y el tiempo de que se dispone para narrar esa historia. Es decir, por un lado tenemos la duración del film, y por otro el segmento temporal de historia que el film recoge que puede,

---

<sup>5</sup> “*el tiempo del relato*, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso”. “El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión “natural” de los acontecimientos”. TODOROV, Tzvetan: “Las categorías del relato literario” en VV.AA.: *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1.982, pág. 174.

por marcar puntos extremos, abarcar lo que ocurre en la vida de alguien en igual espacio de tiempo que la duración del film o extenderse a varias generaciones. Un film que narre un corto segmento temporal de la vida del personaje puede, sin duda, dar cuenta de importantes cambios en la vida de ese personaje, pero, a priori, parece evidente que uno que comprenda un segmento mayor podrá reflejar esos cambios con mayor profundidad o reflejar un mayor número de cambios. De aquí esta clasificación, según el tramo de historia del personaje que el relato represente:

- *historia puntual*: entendemos que es el caso de aquellos films que narran un fragmento muy breve en la vida del personaje (unas horas, unos días e incluso unas vacaciones).

- *historia procesual*: aquellos films que narran un período más amplio de la vida del personaje (unos meses, un curso, varios años,...).

En segundo lugar, cada una de las fechas que analizamos nos dará una imagen cinematográfica (una representación) de la identidad de los jóvenes distinta. Es decir, en este caso el tiempo real (treinta años) dará lugar a una serie de cambios en los propios jóvenes que quedarán reflejados en los films: no son, ni pueden ser, iguales los jóvenes analizados en el 60 que los analizados en el 90, puesto que no son iguales los contextos sociohistóricos en los que viven. También este contexto condiciona el cine que se realiza en cada época y lo que se puede o se quiere narrar (no podemos perder de vista, en el caso del año 60, la existencia de la censura) en cada film analizado.

Añadiremos a lo dicho un tercer aspecto: hemos visto ya que el soporte de nuestro análisis es el cine, y además, el cine de dos épocas históricamente bien

diferenciadas. Esto nos lleva a fijarnos en la evolución del propio soporte: en los treinta años que separan los films que analizamos tienen lugar determinados cambios en el sistema narrativo cinematográfico provocados por la evolución del propio medio en este tiempo. A efectos de esta investigación, nos fijaremos en aquellos que conciernen directamente al personaje. Dejaremos, sin embargo, esta cuestión abierta para retomarla en un apartado posterior. (Véase infra: IDENTIDAD NARRATIVA).

### 3.3. IDENTIFICACIÓN SOCIOCULTURAL DEL PERSONAJE

Hecha estas aclaraciones, que consideramos esenciales para contextualizar la definición de categorías que emprendemos a continuación, señalaremos, además, que, puesto que el mismo protocolo recoge datos de dos fechas tan distintas como son 1.960 y 1.990, hallaremos varios casos en los que ciertas categorías queden desiertas o sean muy poco significativas en una de las fechas y sean sin embargo determinantes en la otra<sup>6</sup>, cuestión claramente relacionada con el diferente contexto sociohistórico existente en una y otra época y que aportará datos de sumo interés para establecer las diferencias entre ambas.

Dentro de este apartado proponemos una serie de variables, algunas de ellas tan obvias que no precisan definición. En primer lugar, aquellas que podríamos englobar bajo el epígrafe de identificación socio-demográfica del personaje como son SEXO, EDAD, ESTADO CIVIL, HÁBITAT, RESIDENCIA, y, en segundo lugar, aquellas que nos ayudan a configurar su estatus y lo sitúan dentro de determinados ámbitos socioculturales como son ESTATUS, AUTONOMÍA, NIVEL DE INSTRUCCIÓN, TIPO DE UNIDAD FAMILIAR, DESARROLLO OCUPACIONAL, PROFESIÓN, ASOCIACIONES, GRUPALIDAD, PAREJA, OCIO.

Sin embargo, como ya hemos mencionado, no será así como estructuraremos la exposición, sino que algunas de estas variables se definirán dentro de bloques más

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, y como veremos posteriormente, en la categoría de estado civil en el año 1.960 habrá pocos cambios, mientras que ocurrirá todo lo contrario en 1.990.

amplios: sin ser exhaustivos, podemos señalar que el desarrollo ocupacional y la actividad profesional se englobarán dentro del *ÁMBITO PROFESIONAL-LABORAL*; las asociaciones y la grupalidad dentro del *ÁMBITO LÚDICO-AFECTIVO*, lo referente al nivel de instrucción en el *ÁMBITO EDUCACIONAL-FORMACIONAL*; la autonomía, el tipo de unidad familiar en el *ÁMBITO FAMILIAR*; la pareja, junto con el estado civil, en el *ÁMBITO AMOROSO*.

### 3.3.1. CATEGORÍAS SOCIODEMOGRÁFICAS

Las variables sociodemográficas que utilizaremos son las habituales (SEXO, EDAD, ESTADO CIVIL, ESTATUS,...), por lo que, en su mayoría, no precisan ningún tipo de definición ni de descripción; nos aportarán, en frecuencias simples, la base estadística del estudio.

En lo que a la EDAD se refiere, teniendo en cuenta que nuestra unidad de registro para el análisis la constituyen los *personajes principales jóvenes*, se ha procedido a una división, más o menos pormenorizada y más o menos coincidente con aquella que suele aplicarse en las encuestas sociológicas:

- *Primera juventud* aquellos que tienen entre 15 y 20 años.

- *Juventud media* aquellos que tienen entre 21 y 25 años.

- *Juventud tardía* aquellos que tienen de 26 en adelante. En este caso resulta un tanto difícil marcar el límite superior por un motivo anteriormente mencionado: las diferencias sociales existentes entre las dos épocas analizadas. A priori, en el año 60, salvo casos excepcionales, a esta edad ya no se consideraría joven al personaje<sup>7</sup> puesto que lo normal era que ya estuviera casado y fuera responsable de una familia propia, lo que le convertía en un adulto. Sin embargo en el 90-91 vemos que la etapa de la juventud se prolonga y se incluye en este segmento a individuos hasta los 30 años.

---

<sup>7</sup> De hecho, las encuestas sociológicas de la época no lo hacen y consideran “joven” sólo hasta los 24 años.

- *Indeterminada*, en aquellos casos en los que es difícil precisar la edad del personaje, bien porque no hay datos suficientes, bien por las características del actor que lo encarna o por cualquier otro motivo.

- *Adulto*.

Dentro de la variable de ESTADO CIVIL se contemplan las distintas categorías que son *soltero, casado, cohabita, divorciado, separado, viudo*. Como es evidente, varios de estos estados son socialmente improbables (cohabita y separado) e incluso legislativamente imposibles (divorciado) en el año 60 y, sin embargo, pueden ser muy frecuentes en el 90-91. Esto nos lleva a una posibilidad de cambios de estado civil legislativa y socialmente limitada en el 60, pero bastante más amplia en el 90-91, puesto que un mismo personaje puede encontrarse repetidas veces en el mismo estado (por ejemplo, casado y divorciado o cohabitando con varias parejas a lo largo del relato). Esta posibilidad de diferentes estados contribuirá a indicarnos, en cruce con otras variables, los cambios, no sólo legislativos sino también sociales, en la valoración de la institución matrimonial, de la familia, etc., que han tenido lugar en estos años.

Este conjunto de variables demográficas englobaría también las categorías de HÁBITAT y RESIDENCIA que, por cuestiones de coherencia interna, como decíamos, definiremos dentro del grupo de variables sobre marcos espaciales.

### 3.3.2. ÁMBITOS DE VIDA

El personaje en el relato, como la persona en la vida real, no tiene una existencia unidimensional, un sólo plano existencial, sino que ve su vida compartimentada en diversos ámbitos más o menos claramente delimitados. Cada uno de estos ámbitos implica un sistema de valores y un sistema normativo particulares dentro del más amplio sistema social. Existirán entonces diferencias en las funciones y el comportamiento del personaje según el ámbito en el que se encuentre. Es decir, el personaje se comportará de modo distinto, expresará diferentes valores, estará sometido a diferentes normas y sanciones según los distintos roles o papeles que desempeña en los distintos ámbitos de vida en los que podemos observarle.

Por otra parte, estos papeles no son sucesivos sino simultáneos (se puede ser al mismo tiempo jefe y padre y amante y deportista...), ninguno es más real que otros, pueden ser complementarios e incluso algunos pueden ser contradictorios entre sí (por ejemplo, jefe tiránico y padre comprensivo). De la suma de todos estos papeles tendremos como resultado la identidad del personaje<sup>8</sup>, identidad que no está fijada de antemano sino que, como decíamos, va modificándose a lo largo del relato.

Esta compartimentación de la historia del personaje en diferentes ámbitos nos ayudará a determinar cuál o cuáles de ellos son fundamentales para la propia

---

<sup>8</sup> El personaje está constituido por una sucesión de "máscaras", de papeles, sin que pueda decirse que tras ellas hay un Yo último. Cfr.: Michael FOUCAULT.



historia. Suponemos que en muchos de los films en los que un determinado ámbito no aparece no es porque no exista, sino porque no afecta de modo determinante a la historia que se centra en otro de los ámbitos de la vida del personaje: podemos citar, a modo de ejemplo, una historia de amor en vacaciones donde no aparecen las familias de los protagonistas. En este caso, determinadas cuestiones referentes al ámbito familiar quedarán registradas como no consta y otras estarán en blanco, si bien, como decíamos, esto no implica independencia de la familia o la no existencia de ésta. Es decir, el film no puede abarcar exhaustivamente todos los ámbitos de la vida del personaje y, por ello, selecciona y se centra en aquellos que están más directamente relacionados con la historia que se pretende narrar.

Hemos realizado, como decíamos, una compartimentación de la vida del personaje en una serie de ámbitos determinados: familiar, lúdico-afectivo, amoroso, educacional-formativo y profesional-laboral. A continuación procederemos a definir qué entendemos por cada uno de ellos y a señalar las diferencias al mismo tiempo que las similitudes y las relaciones existentes con otras de las variables que manejamos.

### 3.3.2.1. **Ámbito educacional-formativo**

Por *ÁMBITO EDUCACIONAL-FORMACIONAL* entendemos, como indica su propia denominación, aquel espacio de la vida del personaje que éste dedica a su educación y formación. Es este un ámbito especialmente significativo para nuestro análisis puesto que la infancia y la juventud son aquellos períodos socialmente asignados para el aprendizaje: los niños y los jóvenes *deben* asistir a aquellos lugares donde se les proporcionan una serie de conocimientos (que les dotan de competencia para el ejercicio de sus ocupaciones posteriores), bien sean de índole académica –desde la alfabetización básica hasta los estudios universitarios– o de formación para el desempeño de un determinado oficio. Podemos decir que, durante este período de la vida, el joven se forma, se “cultiva” y *cultura* proviene de cultivar.

La cultura (tema del que nos ocuparemos posteriormente), como conjunto de formas normativizadas de vivir, siempre en un entorno social, no es algo que se herede, sino el resultado de un aprendizaje que, básicamente, tiene lugar en los primeros períodos de la vida del individuo, en la infancia y la juventud. La cultura, toda cultura, es aprendida según dos procesos denominados *socialización* y *enculturización*, procesos que están intrínsecamente unidos, que constituyen dos aspectos de una misma realidad.

La *socialización* se refiere a la integración más o menos lograda de un individuo en un grupo. Sin embargo, esta adaptación está determinada por modelos preexistentes de comportamientos, específicos del grupo y sancionados por éste. La

socialización consiste, pues, en realizar esta adaptación en el marco de los modelos así propuestos.

La *enculturización* designa la socialización en cuanto que ésta implica no sólo la adaptación del comportamiento sino también la interiorización de los modelos de conductas más o menos normativos o indicativos propuestos por el grupo. Se refiere de manera más amplia a los procesos de aprendizaje por los que el individuo, desde la infancia hasta la edad adulta, asimila los diferentes modelos que le son propuestos en un conjunto organizado de comportamientos.

La cultura en cuanto proceso de aprendizaje, produce así unos “resultados de comportamiento” (Linton, 1945), traducidos en el individuo por estados psicológicos, tales como actitudes o sistemas de valores resultantes de la interacción con el medio social y del aprendizaje que de ahí se desprende.<sup>9</sup>

Volveremos en otro apartado sobre las cuestiones referentes a la integración del individuo, normas y sanciones sociales,... Aquí reseñaremos el papel que desempeñan las instituciones educativas o formativas en el proceso de integración social de los jóvenes, incluso en el caso de la asignación de posición personal, posición que no es únicamente económica sino también social. No debemos olvidar la relación existente entre este ámbito educativo, el ámbito profesional-laboral y el entorno social en lo referido a la cuestión de la asignación de estatus. Parece claro que el desempeño de determinadas profesiones no puede realizarse sin una previa formación, como es el caso de todas aquellas que exigen una titulación universitaria (médico o abogado, por ejemplo) o una formación laboral específica (obreros o técnicos especializados). El personaje puede seguir un camino que le lleve de una

---

<sup>9</sup> FISCHER, G. N.: *Campos de intervención en psicología social. Grupo, institución, cultura, ambiente social*. Madrid, Ed. Narcea, 1.992, pág. 25.

determinada educación o formación a una determinada profesión que, a su vez, le situará en unas posiciones social y económica determinadas.

Respecto a la relación existente entre la educación y el entorno socio-económico consideraremos dos aspectos diferentes:

– En primer lugar, la educación como modo de asignación de posición, tanto económica como social (diferencia que veremos en el siguiente apartado). La educación es uno de los factores determinantes de asignación de posición social de un individuo por parte del grupo y que no tiene necesariamente que coincidir con la posición económica. Generalmente, un mayor nivel cultural conlleva un reconocimiento social (titulación) y una posibilidad de ascenso social, e incluso económico, respecto a la posición de origen: el hijo de un obrero o de un campesino, a través de sus estudios, puede alcanzar una posición más elevada que la de sus padres.

– En segundo lugar, la posición (el estatus) como factor determinante de la educación entendida, en su sentido más amplio, como cultura. Para este segundo punto basaremos nuestra argumentación en las tesis propuestas por Pierre Bourdieu<sup>10</sup>.

El autor francés desarrolla de modo exhaustivo la relación existente entre cultura y estatus social, entendiendo éste no sólo como la posición que se obtiene, o se puede obtener, a partir de un más elevado nivel cultural sino también como

---

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Ed Taurus, Col Ensayistas, Serie Maior, 1.988.

marco, como entorno, como contexto en el que se produce la socialización. Considera que no serán iguales los resultados obtenidos por alguien cuya formación cultural sea únicamente escolar y los obtenidos por alguien que haya crecido en un entorno del que la cultura formase parte fundamental, que la forma de enculturización (o enculturación) condiciona la apreciación y el comportamiento respecto a la cultura, y el individuo interioriza unos modelos estéticos, axiológicos, generales, diferentes según el entorno y el estatus en el que haya adquirido su *capital cultural*.

Para llegar a esta posición, Bourdieu se apoya en la diferenciación entre *capital escolar* y *capital cultural*, donde el primero es aquel que se obtiene en las instituciones educativas existentes a tal efecto, mientras que el segundo es un concepto mucho más amplio y complejo que comprende no sólo el capital escolar sino la forma de adquirir la cultura, los modos y maneras de interiorizarla y de expresarla, que son condicionadas por el estatus de origen del individuo, por su entorno social. Es una cuestión de “familiaridad” con la cultura. Las diferencias de capital escolar expresan ya los efectos de las diferencias de origen social.

... el capital escolar es, en efecto, el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la escuela (cuya eficacia depende de la importancia del capital cultural directamente heredado de la familia). Por medio de las acciones de inculcación e imposición de valores que ejerce, la institución escolar contribuye también (en una parte más o menos importante según la disposición inicial, es decir, según la clase de origen) a la constitución de la disposición general y trasladable con respecto a la cultura legítima que, adquirida conjuntamente con los conocimientos y las prácticas escolarmente reconocidas, tiende a aplicarse más allá de los límites de

lo “escolar”, tomando la forma de una propensión “desinteresada” a acumular unas experiencias y unos conocimientos que pueden no ser directamente rentables en el mercado escolar.<sup>11</sup>

Con vistas a conseguir determinar cómo la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, varían según la categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquéllas se aplican, desde los campos más legítimos, como la pintura o la música, hasta los más libres, como el vestido, el mobiliario o la cocina, y, dentro de los campos legítimos, según los “mercados” –“escolar” o “extraescolar”– en los que se ofrecen, se establecen dos hechos fundamentales: por una parte, la fuerte relación que une las prácticas culturales (o la opiniones aferentes) con el capital escolar (medido por las titulaciones obtenidas) y, secundariamente, con el origen social (estimado por la profesión del padre); y, por otra parte, el hecho de que, a capital escolar equivalente, el peso del origen social en el sistema explicativo de las prácticas y de las preferencias se acrecienta a medida que nos alejamos de los campos más legítimos.<sup>12</sup>

Los principios de división lógica que emplea la estadística para producir sus clases, y los “datos” que “registra” con respecto a aquellas, son también principios de división socio-lógica: no es posible interpretar correctamente las variaciones estadísticas asociadas a las dos variables principales en su definición simple –el nivel de instrucción y el origen social– si no es a condición de tener en mente que son solidarias con definiciones antagónicas de la cultura legítima y de la relación legítima con la cultura o, con mayor precisión, con mercados diferentes en los que las propiedades asociadas con una o con otra reciben precios diferentes.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Pierre BOURDIEU: *Op. cit.* Pág. 20.

<sup>12</sup> Pierre BOURDIEU. *Ibidem.* Pág. 20.

<sup>13</sup> Pierre BOURDIEU. *Ibidem.* Pág. 92.

Tal como lo entendemos, el ámbito educacional-formativo, partiendo del conocimiento del nivel de instrucción del personaje (*sin estudios, estudios primarios, estudios medios, estudios superiores y otros*), quedaría claramente relacionado con otros ámbitos y otros aspectos relativos a la posición social y económica o al desempeño de determinadas profesiones, cuestión que también estaría ligada al estatus social.

### 3.3.2.2. **Ámbito profesional-laboral**

El *ÁMBITO PROFESIONAL-LABORAL* es aquel en el que el personaje se manifiesta en el ejercicio de su profesión u oficio. Está inextricablemente relacionado con la posición socio-económica por lo que, al tiempo que definimos este ámbito, iremos señalando las semejanzas y relaciones existentes entre ellos y, a la vez, indicaremos una serie de distinciones que consideramos de suma importancia.

En lo que al aspecto *socio-económico* (aquel en el que se explicita el estatus o la posición personal del personaje, tanto en su componente social como en el económico) se refiere es, en ciertos casos, determinante la situación profesional y laboral; es decir, una determinada posición laboral o una determinada profesión llevan aparejados un reconocimiento social y/o económico. Sin embargo, como decíamos, no se superponen totalmente, puesto que alguien con una posición tanto económica como social elevada puede no desempeñar ningún tipo de ocupación o alguien puede conseguir una determinada posición social y/o económica por otros medios que no sean los profesionales o laborales (por ejemplo, a través del matrimonio, un juego de azar, una herencia, etc.).

Hablamos de posición social y/o económica de lo que se deduce que consideramos la existencia de diferencias entre una y otra: entendemos que la *posición social es un atributo otorgado por el grupo y la clase*, mientras que la *posición económica es un atributo objetivo de riqueza*. Desde este punto de vista, queda claro que no tienen porque coincidir ambas posiciones, e incluso que pueden existir entre ellas fuertes contradicciones, desde el momento en que un personaje



puede, por ejemplo, encontrarse en una posición social elevada y al mismo tiempo su posición económica ser baja, o lo contrario.

En cuanto a la OCUPACIÓN, dentro del ámbito profesional-laboral, tratamos de recoger las posibles categorías que reflejen los distintos estados de desarrollo ocupacional en los que puede encontrarse el personaje: *estudios, trabajo, otros o no consta/no existe*.

Puesto que ambas palabras se utilizan habitualmente como sinónimos, creemos necesario precisar las diferencias que consideramos existen entre ocupación y empleo. Entendemos como *empleo* aquella *actividad remunerada* que el personaje desarrolla. Dentro de esta definición, evidentemente, no tienen cabida tareas que ocupan la mayor parte el tiempo del personaje y que no son, generalmente, remuneradas como los estudios, el servicio militar, o las “tareas del ama de casa”, oficialmente denominadas “sus labores”. De ahí la utilización de una categoría que consideramos más adecuada como es la de *ocupación* con la que nos referimos al *quehacer o actividad principal* del personaje, sea o no remunerado; es decir, ocupación incluye empleo, pero, al ser una categoría más amplia, nos proporciona mayor margen de maniobrabilidad, lo que nos permite considerar como los estudios, o las labores del hogar, o la mili pueden ser la tarea más importante de determinados jóvenes.

Una vez visto el estado ocupacional, se considerará también la PROFESIÓN que desempeña el personaje (*militares, actividades artísticas, autónomos y profesionales liberales, deportistas, actividades delictivas, asalariados, otros...*), en

el caso de que ésta exista. Quizá pueda llamar la atención que incluyamos dentro del concepto profesión, o mejor actividades laborales, aquellas que hemos denominado como “actividades delictivas”. Nos referimos con esta categoría a aquellos personajes que socialmente son denominados “delincuentes profesionales”, es decir, aquellos que hacen del delito su medio de subsistencia, viviendo de sus beneficios y sin desempeñar ningún otro tipo de ocupación, no aquellos que pueden cometer alguna transgresión ocasional.

Los datos así obtenidos, cruzados con otras variables, nos ofrecerán pautas para deducir, por ejemplo, la relación existente entre determinadas profesiones y determinadas posiciones sociales y/o económicas, además de informarnos de otras cuestiones como podría ser, por ejemplo, si los jóvenes que aparecen en las películas son mayoritariamente estudiantes o trabajadores, y en ambos casos, cuál es la tipología tanto de lo uno como de lo otro.

### 3.3.2.3. Ámbito familiar

Dentro del *ÁMBITO FAMILIAR* recogemos todos aquellos aspectos que puedan mostrarnos las relaciones del personaje en su entorno familiar, quedando previamente aclarado que con el término familia nos referimos tanto a la parental o de origen como a la propia.

La tipología de ámbito familiar se basa en varias categorías: *religiosa*, *civil*, *cohabitación* y *unipersonal*. Con *religiosa* nos referimos a aquella familia, que también podríamos denominar tradicional, que cumple con todas las formalidades legales y religiosas prescritas para ser reconocida, es decir, aquella que goza de libro de familia y de bendiciones eclesiásticas. Como es evidente, en este caso se encuentran la práctica totalidad de las familias del 60. Con *civil* denominamos aquella otra cuyos miembros prescinden de los rituales religiosos, limitándose al paso por el juzgado para legalizar su situación. En el caso de la *cohabitación* prescinden tanto de los procedimientos religiosos como de los legales y mantienen una convivencia sin ningún tipo de contrato. El último tipo que contemplamos, el *unipersonal*, es aquel en el que el personaje vive independiente de la familia parental, pero sin formar una familia propia.

Evidentemente, en el 90-91, un personaje puede formar parte, a lo largo del relato, de los distintos tipos familiares que hemos señalado e incluso encontrarse varias veces en el mismo; no así en el año 60, salvo en caso de viudedad, puesto que las leyes vigentes en el país en aquel momento lo impedían. Si nos encontrásemos ante la existencia de cambios, optaremos por recoger aquel tipo que predomine temporalmente en el transcurso del relato.

Dentro de este mismo ámbito familiar observaremos otro aspecto diferente: se trata de la *emancipación* o *autonomía* de los jóvenes, considerada como uno de los pasos hacia su vida adulta. El INFORME JUVENTUD de 1.988 sostiene que

si la juventud es esencialmente un proceso de inserción en la sociedad, que se inicia cuando el adolescente, ya con la capacidad necesaria para hacerse cargo de la funciones que la sociedad asigna a los adultos, comienza a realizar el aprendizaje social de dicho ejercicio, y concluye cuando el joven ha ocupado un lugar propio en las estructuras sociales, de un modo socialmente reconocido, la cuestión crucial que se plantea en el análisis de la situación de los jóvenes es la *emancipación*<sup>14</sup>.

Apoyándonos en este criterio, consideraremos que la autonomía es autonomía de o respecto a la familia parental o de origen y propondremos dos tipos diferentes, *autonomía personal* y *autonomía económica*, que pueden o no presentarse simultáneamente.

La *autonomía personal* del joven supone independencia de la familia en cuanto a libertad para vivir sin someterse a las normas familiares, a vivir la vida como el joven quiera sin tener que dar ningún tipo de explicación sobre lo qué hace, ni sobre cuándo y cómo lo hace, es decir, manifestar su modo de vida, sus propias creencias y valores de un modo personal.

La *autonomía económica* la definiremos también siguiendo el Informe Juventud de 1.988.

---

<sup>14</sup> INFORME JUVENTUD 1.988. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, 1.989, pág. 21.

(...) En el eje de la *independización económica*, la emancipación consiste en el paso de una economía dependiente en el seno de la unidad económica que constituye la familia de origen, a la economía independiente de una nueva unidad económica –familiar o no–. En nuestra sociedad este aspecto es la clave de todo el proceso, porque determina en última instancia la evolución en los demás aspectos y los límites de la emancipación posible en cada momento.

Ocurre, sin embargo, que existen gradaciones o diferentes márgenes dentro del nivel de independencia llegando incluso a darse situaciones contradictorias entre ambos tipos de autonomía: así podremos hallarnos ante casos en los que el joven goza de autonomía personal, pero no económica –por ejemplo, aquellos que viven en un espacio independiente de la familia (piso de estudiante,...), pero que es sufragado por la propia familia–; o bien la situación contraria donde el joven tiene ingresos que le permiten la autonomía económica, pero sigue residiendo en el espacio familiar por diferentes motivos (ahorro para comprar su propia vivienda, comodidad, precariedad laboral,...).

### 3.3.2.4. Ámbito lúdico-afectivo

Entendemos que el *ÁMBITO LÚDICO-AFECTIVO* engloba aquellos aspectos de la vida de los jóvenes en los que se manifiesta su afectividad con los pares y donde se desarrollan sus actividades lúdicas. Y dentro de este ámbito, normalmente (puesto que puede haber individuos aislados o que formen parte de una pareja desde muy temprana edad y esto excluya otro tipo de grupalidad), los jóvenes se inscriben en grupos de pares más o menos amplios con quienes comparten ocio, afecto y ratos libres, pudiendo, además, compartir otros ámbitos tales como el educativo o el profesional o el amoroso.

Sobre todo en la adolescencia, puede ocurrir que la relación comunicativa con los pares sea más frecuente y más intensa que con la propia familia, otro de los grupos a los que el joven pertenece, e incluso que los jóvenes se sientan más unidos entre sí por los problemas “generacionales” que cada uno encuentra en su ámbito familiar. También es este el momento en que la pertenencia a un grupo influye de modo determinante en la formación del carácter y de la personalidad del joven, en su modo de comportamiento, en su asimilación de normas y valores. Los grupos a los que pertenezca en edades posteriores ya no tendrán un efecto tan profundo.

Podemos mencionar aquí la definición de M. Mead<sup>15</sup> de un modelo de *cultura configurativa* como “aquella en que el modelo prevaleciente para los miembros de la sociedad reside en la conducta de sus contemporáneos”<sup>16</sup> y no de

---

<sup>15</sup> MEAD, Margaret: *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona, Ed Gedisa, 1.980.

<sup>16</sup> Margaret MEAD, *Ibidem*. Pág 65

sus mayores; y de un modelo de *cultura prefigurativa* en que “será el hijo, y no el padre ni los abuelos, quien representará el porvenir”<sup>17</sup>.

Los jóvenes comienzan su socialización de un modo postfigurativo, es decir, aprenden la cultura y las reglas a través de sus mayores; pero, contrariamente a lo que antes sucedía, es el grupo de pares el que toma mayor importancia a partir de la adolescencia. No sirven los modelos del pasado y hay que buscar nuevos modelos que deben ir formándose dentro del propio grupo de los pares. De ahí la importancia de este tipo de grupos en la socialización, la enculturización y la construcción de la identidad del individuo.

El propio grupo de los pares se convierte así en grupo de referencia para el joven. Todo el proceso de socialización no es más que la interiorización de las normas de sucesivos grupos de referencia. Paul Goodman (*Growing Up Absurd*) afirma que la ausencia de modelos adultos claros –es decir, grupos de referencia adultos claros, individuos de referencia y normas de referencia– explica el comportamiento tan frecuentemente confuso, anómico y alienado de la juventud en nuestra cultura actual<sup>18</sup>.

El grupo de referencia es aquel al que el individuo “se refiere”, consciente o inconscientemente, al formar sus actitudes sobre un tema determinado o en la misma formación de su conducta. Es el agregado social hacia el que orienta sus aspiraciones, juicios, gustos e incluso sus valores morales y sociales más profundos.

---

<sup>17</sup> Margaret MEAD, *op. cit.* Pág 117

<sup>18</sup> Citado en NISBET, R.A.: *Introducción a la Sociología. El vínculo social*. Barcelona, Ed. Vicens Universidad, 1.975.

Hacemos nuestra la opinión de Robert A. Nisbet cuando sostiene que

el grupo de referencia sirve tanto como pauta de comparación del yo con un conjunto de normas, es decir, para la autoapreciación, como de fuente de las diversas normas y valores que actúan en la vida de un individuo determinado...<sup>19</sup>.

El grupo de referencia puede servir bien como refuerzo de aquellas normas, actitudes, valores, etc. interiorizados durante el proceso de socialización o bien como acicate para un cambio, como modelo a seguir para romper con los esquemas previamente asumidos por el individuo.

Analizaremos, entonces, los grupos de pares a los que pertenece el joven, puesto que el grupo familiar ha sido previamente estudiado. Empezaremos por definir qué entendemos por grupo:

*“un conjunto social, identificable y estructurado, caracterizado por un número restringido de individuos y en el interior del cual éstos establecen unos lazos recíprocos y desempeñan unos roles conforme a unas normas de conducta y valores comunes en la persecución de sus objetivos”<sup>20</sup>.*

Se puede apreciar entonces que no nos referimos a un simple conglomerado, sino a un conjunto en el que se encuentra implicado un sistema de intercambios entre sus miembros.

---

<sup>19</sup> Robert. A. NISBET, *Op. cit.*

<sup>20</sup> FISCHER, G.N.: *Campos de intervención en psicología social*. Madrid, Ed Narcea, 1.992. pág. 103.



En este campo nos centraremos tanto en los GRUPOS DE PARES (desarrollo lúdico-afectivo) –grupo primario– como en las ASOCIACIONES DE ADSCRIPCIÓN –grupo secundario–. Entendemos por *grupo primario* un *conjunto relativamente limitado de individuos que mantienen relaciones cara a cara y que se adhieren estrechamente a unos valores sociales que les son comunes* (Cooley, 1.909). Este tipo de grupo se caracteriza, además, por la existencia de relaciones afectivas entre sus miembros. Es también fundamental en los procesos de socialización del individuo y en la formación del carácter y de la identidad. (Cabe reseñar aquí que la familia, de la que nos hemos ocupado anteriormente, es el principal grupo primario generalmente considerado).

Dentro de los grupos de pares examinamos todo el campo de relaciones lúdico-afectivas con los pares en que está inmerso el personaje. Utilizaremos para ello las categorías referidas a la PERTENENCIA o no del personaje al grupo (*pertenece, aislado, no consta*) para, a partir de aquí, preguntarnos por el TIPO DE PERTENENCIA: es decir, si el personaje pertenece sólo a grupo (*grupal*), sólo a pareja (*pareja*), o bien a ambos a la vez (*ambos*).

Entendemos que el grupo secundario *es definido por la noción de organización que coloca a los individuos en el interior de sistemas sociales, reglamentando sus conductas mediante costumbres formales y convenciones*. Dentro del grupo secundario consideramos la *asociación*, basada corrientemente en una serie de intereses comunes y objetivos concretos, ya sean religiosos, económicos, recreativos o políticos. Es, por tanto, un grupo de adscripción desde el

momento en que el individuo es quien decide pertenecer a él y acatar sus normas e ideología.

Respecto a este tipo de grupos nos preguntamos cuál es el grado de participación en ellos de los jóvenes. Los resultados darán interesante información sobre el comportamiento asociativo y comunicativo de los jóvenes lo que nos ayudará a conocer con más detalle sus sistemas de valores y creencias, los marcos axiológicos en los que se inscriben. En este caso, será también significativo el desglose por sexos, que pondrá de manifiesto determinados planteamientos sociales, como podrían ser, por ejemplo, si las mujeres participan en cuestiones políticas o esto es considerado como algo perteneciente al universo masculino o si la pertenencia a asociaciones religiosas es prioritariamente femenina por considerar a la mujer como la transmisora en la familia de este tipo de valores. Señalaremos, a priori, que los resultados obtenidos serán, lógicamente, muy distintos para ambas fechas, desde el momento en que, por ejemplo, la participación política estaba muy limitada en el año 60 (aunque no la adscripción a una determinada ideología), mientras que existe un amplio espectro para la militancia en el año 90 (lo cual no tiene por que implicar una mayor participación de los jóvenes).

Nos interesa también saber cómo son las relaciones en el interior del grupo:

- cuál es el tipo de JERARQUÍA que existe en el grupo: si es *vertical* (con un líder claro), si es *horizontal* (sin líderes) o se dan *ambas* formas (el ejercicio del liderazgo es ocasional),

- si las relaciones dentro del grupo (SOCIALIDAD) son de *competitividad* o de *solidaridad*, o se dan *ambas* simultáneamente.

A pesar de haber incluido la pareja como categoría, en la variable TIPO DE PERTENENCIA, dentro del ámbito lúdico-afectivo, la consideraremos en este caso sólo como indicador del tipo de grupo al que pertenece el personaje y su análisis lo efectuaremos dentro del ámbito amoroso. Este dato nos dará información acerca de si el personaje mantiene de modo simultáneo una relación de pareja y grupo, o si se halla inmerso desde el principio del relato en una relación de pareja que suponga la exclusión de cualquier otro tipo de grupalidad, etc.

### 3.3.2.5. **Ámbito amoroso**

El *ÁMBITO AMOROSO* recogerá, evidentemente, todos los datos referidos a este punto que se puedan detectar en la historia. Si bien es cierto que “no hay edad para el amor”, también es cierto que ninguna es más propicia a él que la juventud. Esto parece ser así en la realidad y se manifiesta como más cierto aún en el cine, donde pocos films no son o no tienen, en el fondo o en la superficie, una historia de amor.

No es el momento de entrar aquí en una cuestión como la amorosa que subyace en todos los estratos de nuestra cultura, que ha generado la mayor parte de nuestra literatura y que ha sido estudiada por los más insignes filósofos y eruditos. A nosotros nos interesa saber cómo viven su relación amorosa los jóvenes que el cine nos muestra, cuáles son sus actitudes frente al amor, cómo es el amor en la sociedad en la que viven,... Y el amor o la relación amorosa, en nuestra sociedad, se entiende inseparable de la pareja, o quizá la pareja sea, para nosotros, la forma más evidente del amor, su manifestación más perceptible y más social. El amor es algo que nunca se ha llegado a definir de un modo absoluto o que tiene tantas definiciones como personas lo han vivido. Esto hace que sea muy difícil su análisis y que una de las formas de aproximarnos a él sea el estudio de la pareja.

Examinamos dos fechas separadas treinta años en el tiempo lo que supone, como ya hemos apuntado, cambios en todos los aspectos y, por supuesto, también en lo que atañe a la pareja, puesto que se trata de una relación que se manifiesta en una sociedad cuyos sistemas normativos, axiológicos y comportamentales han cambiado tanto en el transcurso de este tiempo que se puede hablar de dos

sociedades completamente diferentes. Uno de los cambios más notables (junto con la idea de compromiso, que desarrollaremos posteriormente) es el relacionado con el comportamiento sexual. Puesto que antes mencionábamos el aspecto amoroso de la pareja, no debemos olvidar su aspecto sexual.

Hemos incluido en la categoría de pareja tanto a aquellas unidas en una interacción más o menos estable, que puede o no implicar sexo, como aquellas más esporádicas o eventuales que pueden desarrollarse en torno a una relación meramente sexual. También están incluidas, puesto que lo son de hecho, aquellas parejas formadas por homosexuales o basadas en relaciones incestuosas. No aparecen en el cine analizado del año 60 manifestaciones explícitas de comportamiento sexual, si acaso podemos encontrar alguna alusión, alguna insinuación más o menos velada. Por el contrario, en el año 90 el tema se muestra de un modo no sólo mucho más explícito sino también determinante. Sin embargo, los datos referidos al sexo en la pareja (o fuera de ella) no podríamos obtenerlos sin realizar previamente el cruce con la categoría sobre sexualidad que hemos englobado dentro de la variable de VALORES y CREENCIAS, queda, pues, pendiente esta cuestión que desarrollaremos tanto en el citado apartado como en el análisis de los datos.

Nuestro estudio de la pareja comprende tanto a aquellas que incluimos en la categoría de familia propia y que responden a la tipología, previamente recogida, de religiosa, legal o de cohabitación, es decir, aquellas cuyos miembros conviven y que están más o menos formalmente reconocidas a nivel social, como aquellas que aún

no están formalizadas y que se sitúan en el período previo al matrimonio o que, como decíamos, pueden también ser pasajeras o sin una intención perdurable, a cuyos miembros integrantes definiríamos como sin familia propia o bien como pertenecientes al tipo familiar unipersonal.

A partir de nuestro conocimiento de la pareja en ambas fechas podremos concluir cuáles son las diferencias existentes entre una y otra, así como el grado de vigencia de la institución matrimonial, los distintos comportamientos y planteamientos sobre la fidelidad, el sexo, los celos, el amor, la igualdad entre los sexos, etc.

Para llegar a estas conclusiones nos ayudaremos con una serie de preguntas referidas a cuál es el tipo de PAREJA QUE CONSTITUYE el personaje y cuál ASPIRA A CONSTITUIR, considerando, para ambos casos, las mismas posibilidades: *pareja fija, pareja no fija, sin pareja y no consta*.

Apuntar aquí que, nuevamente, se evidenciarán importantes diferencias entre una y otra fecha ya que, en el caso de las parejas “oficiales”, las leyes son diferentes. Esto implica que en el 60 encontremos únicamente matrimonios religiosos, lo que limita la movilidad, mientras que en el 90-91 las leyes, y la sociedad, aceptan otras formas, como el matrimonio civil o la cohabitación, casi con el mismo rango, al tiempo que existe el divorcio y la separación lo que posibilita nuevos matrimonios o nuevas relaciones de pareja. A esto debemos añadir que la

situación de “noviazgo” tampoco goza de las mismas consideraciones en una y otra fecha.

Sabemos que en 1.960 el noviazgo era el punto de inflexión para pasar de una situación a otra completamente distinta, es decir, el paso de la familia parental a la formación de una familia propia con todo lo que ello implicaba. Podemos aquí señalar el matrimonio como uno de los principales *ritos de paso* de la juventud a la edad adulta. También en el año 90 existe una relación de pareja previa al matrimonio (veremos en su momento las sustanciales diferencias que existen entre ambos tipos de relación) pero hay una idea fundamental que apuntaremos ya aquí (y que desarrollaremos posteriormente): la de *compromiso*: si en el año 60 ser novios implicaba estar comprometidos para casarse, en el 90 esa implicación no existe, las relaciones de pareja no presuponen el mismo tipo de compromiso, no abocan irremisiblemente al matrimonio y la formación de una familia propia, son relaciones que pueden agotarse en sí mismas sin conducir a nada más que al mantenimiento de la propia relación o a su disolución.

Tras haber desarrollado cómo entendemos y qué conforma cada uno de los ámbitos propuestos, podemos plantear la existencia entre ellos de dos bloques claramente diferenciados:

- por un lado, el compuesto por los ámbitos familiar, lúdico-afectivo y amoroso;
- por otro lado, el que componen los ámbitos educacional-formativo y profesional-laboral.

Podemos denominar al primer bloque como *sentimental* o *personal* y al segundo como *sociocultural* o quizá *externo*. El primero se centraría en el terreno de lo privado, de las relaciones personales, sentimentales, en el campo de la afectividad y el segundo en cuestiones más pragmáticas, más ajenas a la afectividad o a los sentimientos.

Esta separación en dos bloques afectaría tanto a objetivos como a ámbitos y ayudaría a poner de manifiesto una cierta tipología de los jóvenes de ambas fechas tal como el cine los representa. Podremos averiguar así, hacia qué lado se inclina la representación de los jóvenes, si se vence hacia uno de los bloques en detrimento del otro o si existe un equilibrio; es decir, si esta representación supone que los relatos que tienen a jóvenes como protagonistas se centran más en aspectos amorosos y afectivos o en aspectos menos personales, menos sentimentales y más relacionados con la formación o cuestiones socioeconómicas o si existe una igualdad entre ambos. De este modo tendremos un interesante dato sobre la identidad de los personajes, puesto que no será semejante (ni en sus códigos de valores, ni en su actitud, ni en las normas por las que rige su comportamiento) aquel



que posterga su vida amorosa y afectiva a cambio de una determinada posición social que aquel que actúa de modo contrario.

### 3.4. IDENTIDAD NARRATIVA

En este apartado nos ocuparemos de las funciones que el personaje desempeña en el relato; pero, antes de entrar a definir las, quizá debamos realizar una serie de puntualizaciones sobre la narración que constituirán el marco que contextualice nuestra argumentación respecto a las funciones del personaje, a lo que denominamos su identidad narrativa.

La separación temporal de treinta años entre las dos épocas históricas que analizamos da lugar a múltiples cambios en todos los aspectos: políticos, sociales, axiológicos, tecnológicos,...y, por supuesto, también, aunque sea otro nivel diferente a los ya mencionados, en el régimen de narración cinematográfica. Nos detendremos en ello y trataremos de esbozar las diferencias que consideramos fundamentales entre ambas fechas.

En los años 60, y salvo alguna excepción más o menos experimental, nos encontramos en un régimen de narración clásico, o lo que suele denominarse de *narración fuerte*<sup>21</sup>, en el que prima un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. En este tipo de narración la función narrativa fundamental corre a cargo de la *acción*. El *ambiente* en el que tiene lugar la historia tiene una dimensión “englobadora”. Respecto a los *personajes* (en los que se centrará nuestro análisis), existe a lo largo de toda la narración un esquema axiológico dual, que se organiza por oposición (Héroe/Antihéroe, policía/criminal,...). Los valores

---

<sup>21</sup> Cfr. CASSETTI, DI CHIO *op. cit.*

específicos de cada personaje (valores que en última instancia definen la identidad y califican la acción) se inscriben en este esquema dual. Desde este mismo enfoque, vemos como el personaje va transformándose, evolucionando, adquiriendo competencia para enfrentarse a las acciones en las que va encontrándose inmerso.

Por lo que a los años 90 se refiere, el régimen narrativo es un tanto distinto al que hemos esbozado antes. Si en el régimen de narración fuerte lo que prima es la acción y el personaje es aquello que hace, en el año 90 nos encontramos otro régimen distinto, de *narración débil*. Merece la pena, pese a lo extenso de la cita, definirlo con las palabras de Casetti y di Chio<sup>22</sup>:

El régimen de la *narración débil* experimenta un ligero pero significativo desplazamiento de los equilibrios precedentes. Las situaciones narrativas sufren una especie de trastorno: ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto a los acontecimientos (acciones y sucesos). Esto conduce a la situación a la asunción de una apariencia más bien opaca: los personajes, sin una acción que reaccione ante ellos, se vuelven enigmáticos, pierden consistencia. Y esto lleva a las situaciones a entrelazarse de modo incompleto y provisional: sin acciones (repetimos: de los personajes y sobre los ambientes), las transformaciones no se explican del todo. Estamos, para entendernos, en el territorio del drama psicológico: en primer plano se sitúan los personajes y los ambientes, mientras que las situaciones adquieren un carácter enigmático y son mínimos los avances que se producen.

En primer lugar, el ambiente (natural y social) no aparece ya como “englobador”, sino como “evasivo”. En otras palabras, el ambiente ya no circunscribe ni estimula las acciones: ocupa, por así decirlo, el espacio, impidiendo su “extrinsecación” (excepto en forma de gestos mínimos, “indiciales”).

---

<sup>22</sup> CASETTI, DI CHIO *op. cit.*, pág. 212.

En segundo lugar, los valores no se colocan ya en sistemas contrapuestos, sino que se refieren a axiologías próximas al sincretismo y dotadas de una cierta permeabilidad. En este sentido, es típica la coexistencia de diversos puntos de vista: en concreto, la narración adopta indiferentemente el del Héroe y el del Antihéroe, en un vaivén que conduce a la disolución del sentido de un frente neto, de una división del campo. También es típica la superposición de los procesos de mejoramiento y de empeoramiento: continúa estando claro que lo que es bueno para uno es malo para otro y viceversa; lo que ya no está claro es si lo bueno es verdaderamente bueno y lo malo verdaderamente malo. Entre los buenos y los malos, los blancos y los indios, los criminales y los policías, la diferencia es ya siempre imperceptible.

En tercer lugar, tienden a aparecer progresivamente descartes radicales y sin embargo “colmables” entre situaciones diversas. O mejor, al principio sometido al régimen de la narración plena (“Existe un descarte entre una situación y otra, y existe una acción que puede colmar este descarte”) le sustituye un nuevo principio, según el cual “una pequeñísima diferencia provocada por una acción introduce una grandísima distancia entre dos situaciones”. En este clima, pues, la gran acción heroica y moral pierde todo sentido y toda plausibilidad: las dudas y los miedos no son simples etapas en el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que consienten mediaciones, sino que se convierten en la modalidad constitutiva de su comportamiento.

El estado final se presenta generalmente o bien como trastorno del inicial, o bien como un estado nuevo, desprovisto de nexos con el original: la sorpresa, en sus dos versiones de inversión sistemática y de sustitución radical, resulta ser ahora un elemento a menudo dominante. En ciertos casos, puede que ni siquiera exista una resolución del enigma: nos encontramos así frente a un elemento de transformación que se caracteriza como suspensión.

Del examen de estas constantes, de cualquier modo, se puede advertir cómo el régimen de narración débil, además de representar la otra cara de la narración fuerte, su lado complementario, representa también una revisitación bastante crítica, una inversión sistemática que supone el paso de un modelo narrativo “lleno” a otro que tiende a “vaciar”.

De esta diferenciación trazada entre los dos tipos de narración es, aparentemente, bastante fácil pasar a la diferenciación, planteada por numerosos autores, entre los paradigmas de la modernidad y de la postmodernidad:

“El paradigma de la modernidad era **fuerte**. El ser tenía un fundamento, y la historia tenía un sentido. Por eso lo social constituía un orden. El paradigma de la postmodernidad es **débil**. El ser, como constata Vattimo, siguiendo a Heidegger, no tiene fundamento y la historia no tiene sentido”<sup>23</sup>.

Para denominar y definir estas funciones narrativas hemos recurrido a clasificaciones tradicionales.

- *Protagonistas, Héroes o Sujetos* (según el tipo de clasificación empleada) serán aquellos *personajes sobre quienes recae el peso de la acción, aquellos que manifiestan la orientación del relato*, es decir, son aquellos personajes que se convierten en el centro de focalización de la historia, son el centro de atención, son sus historias las que se narran.

Desde este enfoque vemos que son aquellos personajes que están más detalladamente perfilados en todos sus aspectos, sobre todo en el psicológico, aquellos cuya definición de identidad está más cuidada, tanto a través de sus acciones (cuya causalidad y motivaciones están explicitadas) como de sus palabras.

---

<sup>23</sup> Prólogo de Jesús Ibañez al libro de Michel MAFFESOLI *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Ed. Icaria, 1.990.

Ocorre también que suele ser el personaje que conduce al espectador a través del relato, quien le guía en su tránsito por la historia<sup>24</sup>. Aquí podríamos mencionar nuevamente ciertas diferencias entre los distintos regímenes narrativos: se podría, tal vez, hablar de una propuesta de *identificación* del espectador con el personaje en el régimen fuerte (propiciada por el propio modelo de relato y por un narrador externo: director, guionista,...) y quizá de *comprensión* del personaje por parte del espectador en el régimen débil. En cualquiera de los dos casos, el seguir las acciones del personaje que cumple esta función implica una mayor dedicación a él a lo largo del relato (y también una mayor cantidad de tiempo) y exige, por tanto, una mayor definición. Manuel MATÍJ<sup>25</sup> sostiene que “el personaje más interesante es aquel que sale movido en la foto”, pero en este caso “movid” significa que el personaje no sea estático, no que esté borroso o poco definido en el sentido que nosotros damos al término.

Sin embargo, la terminología utilizada de Héroe y Antihéroe, creemos que, a efectos de este análisis, necesita ser precisada semánticamente. Es decir, trataremos de evitar la confusión polisémica que puede surgir cuando estas dos palabras, “héroe” y “antihéroe”, son empleadas en niveles distintos (como función y como cualidad), con significados también distintos.

---

<sup>24</sup> Se trata de un planteamiento general puesto que todo relato es susceptible de ser transitado siguiendo distintas direcciones, y una de ellas, quizá un tanto atípica, podría ser considerar el punto de vista, por ejemplo, del Antagonista.

<sup>25</sup> En el curso de guión impartido en 1.988/89 en la Escuela-Taller de Guión Cinematográfico, organizado por el Ministerio de Cultura y el I.C.A.A.

La palabra “héroe” está semánticamente cargada de connotaciones positivas provenientes de toda la tradición literaria y cultural. Por eso hay que aclarar que aquí nos referimos al héroe como una *función* del personaje en el relato y no como una *cualidad* de dicho personaje. Siguiendo con la diferenciación marcada entre los dos regímenes narrativos, en el cine clásico o de narración fuerte, “héroe” es, en general, al mismo tiempo función y cualidad del personaje, es decir, es aquel personaje sobre quien recae el peso de la acción y que manifiesta la orientación del relato, pero, al mismo tiempo, es aquel que desempeña acciones que están pautadas como heroicas.

Ocurre exactamente igual con “antihéroe”, palabra que nuevamente puede designar tanto a la función como a la cualidad del personaje. Del Antihéroe como función hablaremos posteriormente, pero debemos precisar de qué modo lo entendemos como cualidad. El antihéroe sigue cumpliendo la función de Protagonista, de Héroe, pero sus características singulares le apartan del estereotipo heroico, dotándole de individualidad dramática y verosímil con la que el espectador no tiene necesariamente que identificarse, sino sólo comprender. Esta calificación del personaje se contrapone, en cierta medida a las características estereotípicas del héroe (guapo, alto, inteligente, valiente, seductor,...) para proponer a alguien más cercano al espectador, con sus defectos y sus virtudes, alguien que no es que no sienta miedo sino que lo domina o se deja dominar por él, alguien que puede ser bajito, feo o torpe como el propio espectador. Y estamos nuevamente hablando de matices característicos del modelo narrativo débil, donde “la gran acción heroica y moral pierde todo sentido y toda plausibilidad: las dudas y los miedos no son simples etapas en el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que

consienten mediaciones, sino que se convierten en la modalidad constitutiva de su comportamiento”<sup>26</sup>.

- *Antagonistas, Antihéroes, Antisujetos u Oponentes* serán aquellos personajes que se opongan a la consecución de los objetivos que el héroe se propone, bien porque los persigan para sí o bien por cualquier otro motivo. Digamos que su característica principal es la de ser definidos a partir del Protagonista y manifestar la posibilidad de una orientación exactamente inversa a la que éste propone. Consideramos todas estas denominaciones como sinónimos a la hora de denominar la función del personaje. Por lo que a la definición de antihéroe como cualidad del personaje se refiere nos remitimos a lo anteriormente mencionado.

- *Cooperantes o Adyuvantes del Héroe y Cooperantes o Adyuvantes del Antagonista* son aquellos personajes que intervienen como ayudantes o bien del héroe o bien del antagonista y suelen participar, e incluso ser afectados, directamente en las mismas acciones que ellos, si bien el peso de la historia no recae sobre ellos.

- *Agonistas* son aquellos personajes a quienes se dirigen las acciones de los protagonistas y antagonistas o que son afectados por ellas directamente. Aquí habría que mencionar expresamente a aquellos personajes agonistas que son *objeto de deseo* para otros personajes, es decir que el objetivo que un personaje, o más de uno, persigue con sus acciones sea la consecución de otro (por ejemplo, la “chica”) u otro objetivo para el cual es indispensable la consecución del personaje (por ejemplo, el dinero o la posición social de la “chica” casándose con ella).

---

<sup>26</sup> Cfr. CASSETTI, DI CHIO *op. cit.*, pág 211.



- Los *testigos* son personajes que, generalmente, no intervienen de modo directo en la acción y no son directamente afectados por ella. Suelen ser utilizados como recurso cinematográfico para dar determinadas informaciones al espectador sin ser meros narradores o voces en off.

Cabe también la posibilidad de que aparezcan personajes que cumplen otras funciones en el relato. Incluiremos aquí, por ejemplo, a aquellos personajes que cumplen la función de *agentes mágicos*, que no son directamente afectados por la acción, pero que intervienen a veces para solucionar algún entuerto de los personajes principales.

### 3.5. MARCOS ESPACIO-TEMPORALES DE LA ACCIÓN DEL PERSONAJE

Marc y Picard<sup>27</sup> consideran que

el marco designa las estructuras espaciales y temporales en las que se inscribe la interacción. El marco espacio-temporal no es un simple entorno, especie de telón de fondo en donde los efectos serían relativamente neutros. Estructurado por la cultura, tiene un efecto estructurador sobre las relaciones sociales.

Fischer, por su parte, destaca el valor simbólico del espacio. Encuentra este autor una “estrecha imbricación entre la configuración de los espacios y los dispositivos sociales”. Para él,

la producción del espacio forma parte integrante de una determinada estructura social y se impone a los miembros a través de los valores que allí están inscritos o que diferentes actores proyectan.

La dimensión cultural del espacio está ligada a los valores de un grupo o de una sociedad. El espacio cultural (diferenciado del espacio sagrado y el espacio histórico)

es considerado como un productor de significaciones y éstas se manifiestan a través de su uso social. Todo espacio es, pues, un símbolo: muestra y representa; es a la vez el transcriptor de un sistema social en configuraciones y el soporte de un

---

<sup>27</sup> MARC, Edmond y PICARD, Dominique: *La interacción textual. Cultura, instituciones y comunicación*. Barcelona, Ed. Paidós, Colección Grupos e Instituciones, 1.992, pág. 77.

vínculo social que estructura un grupo. Toda sociedad es la proyección en el espacio de sus propios valores<sup>28</sup>.

El espacio y el tiempo implican relaciones estrechas ya que

“los acontecimientos que se desenvuelven en el tiempo sociohistórico son siempre localizados, no únicamente en el espacio físico, geográfico o ecológico, sino también en el espacio social específico que encierra a los precedentes” (Filipcova, 1986, pág. 34)<sup>29</sup>.

El espacio es el rasgo históricamente determinado de las estructuras sociales. En toda sociedad existe un tiempo del espacio que importa considerar para precisar bien la emergencia, la impronta y luego la desaparición de formas que determinan, en un momento dado, la realidad social.<sup>30</sup>

Comenzaremos por centrarnos en este tiempo del espacio, o tiempo sociohistórico, aquello que hemos denominado ENTORNO SOCIAL O SOCIOPOLÍTICO, que consideramos como un marco genérico que nos sirve para dar cuenta de la estructura y la situación social existente en las fechas analizadas. Los personajes están ubicados en un lugar y en un tiempo concretos lo que implica, obviamente, una realidad social concreta.

En muchos relatos cinematográficos el entorno social carece de importancia (diríamos que es un entorno *sin significación*), no condiciona el transcurso de la

---

<sup>28</sup> G. N. FISCHER *op. Cit.*, págs. 226-229

<sup>29</sup> Citado por MARC y PICARD. *Op. cit.*, pág. 77.

<sup>30</sup> G. N. FISCHER *op. cit.*, pág. 230

historia, que podría haberse situado en otro contexto sin que ello supusiera apenas variación alguna, ni determina el comportamiento o los valores del personaje. En otros films, sin embargo, este tipo de contexto se convierte en parte fundamental (*con significación*) de la historia narrada, que no sería la misma en otro; aquí, el entorno social que rodea a los personajes<sup>31</sup> sí condiciona sus interacciones, determina sus actitudes, sus normas de comportamiento, sus valores, etc., se convierte en un personaje en sí mismo. A esto hay que añadir que, dentro de un mismo film, puede ocurrir que un determinado entorno afecte sólo a algunos de los personajes y no a todos, o que existan diferentes entornos para diferentes personajes.

El entorno sociopolítico es un contexto de distinto nivel que los marcos espacio-temporales que trataremos a continuación. Digamos que los engloba y condiciona en determinados aspectos, puesto que el orden sociopolítico filtra y constriñe las normas, los comportamientos y los valores que manifiestan expresamente los personajes.

No nos implicaremos en un análisis global del entorno sociopolítico de los momentos analizados, sino que nos limitaremos a recoger aquellos aspectos que nos

---

<sup>31</sup> En el año 1.960, por ejemplo, aparece en varios films la idea de desarrollo social, de crecimiento, construcción de viviendas en las ciudades y, sin embargo, problemas de la juventud para adquirir su "pisito", para encontrar un trabajo y salir adelante. En 1.990, sin embargo, a pesar de los problemas de paro y de las dificultades para encontrar vivienda (según reflejan las estadísticas), no suelen aparecer jóvenes con problemas laborales, casi todos viven independientes y mantienen un buen nivel de vida, aunque no parece importar como lo consiguen (salvo en las películas policíacas, que han sido descartadas por pertenecer a un género cuyos códigos iconográficos están tan marcados y predefinidos que implican personajes totalmente estereotipados).

parecen relevantes y que, como mencionamos previamente, condicionan el transcurso de la historia o contribuyen a explicarla.

Para ello clasificamos la significación del entorno bajo las denominaciones de *social, política, económica y otras*. En realidad, puesto que hablamos de entorno sociopolítico, todas las significaciones podrían ser calificadas simplemente como sociales. Sin embargo, bajo este aspecto general de lo social, subyacen matices que conviene no perder: problemas específicamente económicos (acerca de cuestiones tales como conseguir un trabajo o pagar un piso, de lo que puede depender, por ejemplo, el matrimonio de los personajes) o políticos (como pueden, por ejemplo, ser los referidos a la Ley de Extranjería, o a conflictos sociales en el País Vasco).

Tal como señalamos anteriormente, hábitat y residencia aparecen en el cuestionario de análisis situados dentro del grupo de variables sociodemográficas, pero, por coherencia, creemos que es pertinente desarrollar todo aquello que tiene que ver con cuestiones de ubicación espacial en un mismo bloque, de ahí que consideremos que este es su lugar.

En cuanto al HÁBITAT, y descartando divisiones más exhaustivas, proponemos para nuestro análisis tres subcategorías tradicionales que no parecen precisar mayor explicación: *rural, ciudad pequeña y gran urbe*. La cuestión no es obtener simplemente una serie de datos estadísticos sino llegar a definir la relación existente entre personaje, historia y hábitat. Entendemos que el comportamiento de

los personajes, las normas por las que se rigen e incluso sus valores, no serán los mismos según cuál sea el hábitat en el que se desenvuelvan.

En el análisis posterior, a tenor de los resultados concretos obtenidos, intentaremos desarrollar esta cuestión de modo más preciso, pero de momento esbozaremos algunos apuntes: ciertos personajes que podrían ser habituales en una gran urbe estarían totalmente desubicados en un entorno rural, por lo que tampoco tendría sentido localizar en dicho entorno las historias de esos mismos personajes (no sería concebible, por ejemplo una comedia sofisticada entre estereotipados “rústicos”, “paletos” o “destripaterrones” en un ambiente rural, salvo que se trate de una parodia o de un juego irónico); el comportamiento ante determinadas situaciones y la valoración efectuada de dichas situaciones tampoco serían los mismos en unos hábitats que en otros (por ejemplo, una joven soltera embarazada y quienes la rodean no reaccionarían igual en un pueblo, en una pequeña ciudad o en una gran ciudad);...

De todo ello deducimos la hipótesis de que cada historia, con sus personajes, “pide” para ocurrir un hábitat concreto o bien que cada hábitat propicia un tipo concreto de historia con sus propios personajes.

El hábitat, aunque considerado en el protocolo de análisis dentro del marco sociodemográfico del personaje, es un entorno fuertemente semantizado, un contexto espacial determinante en el que están depositados múltiples códigos culturales y sociales que ayudan a la conformación de la identidad del personaje. Desde este punto de vista debemos referirnos a los conceptos de *cultura de contexto*

*alto y cultura de contexto bajo*<sup>32</sup>. Sería fácil asociar la cultura de contexto alto a un hábitat rural o de pequeña ciudad donde el contexto estaría cargado de información, donde “todo se sabe” y casi no sería necesario transmitirlo de forma verbal, y, por ende, asociar la cultura de contexto bajo a la gran ciudad, donde el contexto estaría menos cargado de información, lo que haría necesario que ésta fuera verbalizada y más explícita. Sin embargo, la cuestión no es ni tan sencilla ni tan evidente. Ocurre que, en la actualidad, nuestra cultura urbana

...se trata de una cultura muy contextual o de “contexto alto”, o cultura que expone lo que es (toda su información) en un escaparate más que transmitirlo de forma oral o escrita, tal y como señala E.T. Hall. Hay que leer la calle, los establecimientos, hay que sensibilizarse a la ropa, a las texturas, tejidos, colores, olores, sabores de bebidas y de comidas, es indispensable desarrollar la percepción en todos estos ámbitos y poder establecer un mínimo de discriminaciones diferentes. Esta sensibilización llega a sus últimos extremos en todo lo referente a la música y al movimiento del cuerpo. Hay que tener cuerpo: es necesario recuperarlo volviendo al gimnasio, invertir en el cuerpo que es, junto a su envoltorio, el primer signo mediador en la nueva relación social; es aquello con lo que nos presentamos: el cuerpo habla por sí sólo. La palabra, definitivamente, enmudece.

Como observa E.T. Hall, la información está en el ambiente, en el contexto para transmitir una información pre-codificada y preasumida por los demás, *con anterioridad a nuestra intervención*. Esta información, que vendrá estructurada en

---

<sup>32</sup> “Una comunicación o un mensaje de contexto alto (HC) es aquel en el que la mayor parte de la información está es el contexto físico o bien interiorizada en la persona, mientras que hay muy poca en la parte codificada, explícita y transmitida del mensaje. Una comunicación de contexto bajo (LC) es exactamente lo contrario, es decir, la gran masa de la información se vuelca en el código explícito”. HALL, Edward T.: *Más allá de la cultura*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. Punto y Línea, 1.978, pág. 85.

unidades sensoriales determinables y que por eso constituirá una ilegítima digitalización de lo analógico, hablará por sí sola de la inclusión o no de cada joven en un determinado grupo, del grado de pertenencia al estilo formal de vida y del tipo de participación de los valores asociados y confundidos con los mensajes producidos en todos los niveles señalados<sup>33</sup>.

Es decir, en la actualidad nos encontramos en una situación en la que, dentro de nuestra cultura urbana, una gran cantidad de información queda depositada en el contexto espacial, cuestión que afecta a todos los individuos, pero de un modo particular a los jóvenes. Los jóvenes, que son calificados en múltiples estudios como “territoriales”, tienen una clara percepción de cuáles son sus espacios, sus territorios, e incluso se habla de tribus urbanas, refiriéndose a grupos de jóvenes fuertemente cohesionados en torno a una determinada ideología o unos determinados códigos axiológicos que se manifiestan claramente tanto de modo estético como espacial: es decir, cada grupo acota las zonas por las que se mueven, tiene sus propios locales de diversión<sup>34</sup>, donde no se mezclan con otros grupos y la simple presencia del joven en uno de esos locales o su forma de vestir indican claramente su pertenencia.

---

<sup>33</sup> AVELLO FLÓREZ, José; MUÑOZ CARRIÓN, Antonio P.: “Cultura juvenil: la comunicación desamparada” en *Comunicación y lenguaje juvenil*. VV.AA: Madrid, Ed. Fundamentos, 1.989, págs. 47-48.

<sup>34</sup> Véase, como ejemplo, *Historias del Kronen* de Montxo Armendariz, 1.995, película reciente en la que se nos presenta un grupo de jóvenes que se mueven alrededor del Kronen, una cervecería, que se convierte en su centro de reunión hasta el punto en que no tienen que “quedar” telefónicamente, simplemente acuden allí puesto que saben que es donde encontrarán al resto del grupo.



El ENTORNO RESIDENCIAL del personaje será analizado de modo poco exhaustivo, puesto que nos limitaremos a considerar si es *marginal* o *no marginal*. Veremos hasta que punto este factor es determinante de la conducta del personaje, si implica comportamientos cuya normatividad difiera o contravenga la social, bien por centrarse en normas específicamente grupales, bien como comportamiento individual o particular del personaje.

Como RESIDENCIA, que en el cuestionario de análisis aparece, al igual que el hábitat, dentro de la variable sociodemográfica, se contemplan varias posibilidades: que la residencia sea el *domicilio familiar*, que sea la *casa propia*, una *pensión*, *hotel*,..., que se resida en un *Colegio Mayor*, en un *piso compartido* con otros jóvenes, sean estudiantes y/o trabajadores, en casa de *familiares* que no sean los padres y *otros*. Este dato, cruzado con otros como son la ocupación y la autonomía, nos dará una información precisa del grado de independencia o emancipación de que gozan los jóvenes.

Pero no debemos perder de vista la existencia de grandes diferencias entre las dos fechas analizadas ya que, evidentemente, al ser distintas las normas sociales, tampoco será igual el comportamiento manifestado por los personajes ante una misma circunstancia; es decir, una situación de piso compartido con otros jóvenes en el 60 (en el caso de existir) no tendría las mismas implicaciones (por ejemplo, respecto a la libertad sexual o a las relaciones entre ambos sexos) que en el 90, ni instituciones que están vigentes en ambas fechas, como los Colegios Mayores,

mantienen las mismas normas ni la misma forma de funcionamiento en un período que en el otro (el aire de gran familia y de organización paternalista, con lo que ello suponía de control y disciplina, que existía en el 60 desaparece en el 90 en que pasan a ser alojamientos más permisivos donde, como mucho, existe cierta limitación horaria).

Relacionado con este punto nos preguntamos también cuál es el ESPACIO PROPIO del personaje en la vivienda (*toda la vivienda, dormitorio, otros,...*), cuestión que, unida a otras como la residencia y la autonomía, aportará interesantes datos sobre el modo de vida de los personajes: no supondrá, obviamente, el mismo tipo de vida el hecho de que el espacio del personaje sea toda la vivienda (lo que nos indicaría una independencia total), que si se trata sólo del dormitorio, y aquí también habrá diferentes implicaciones, en lo que a la autonomía y a la forma de vida se refiere, según que este dormitorio pertenezca al domicilio familiar, a un piso compartido con pares o a un Colegio Mayor.

Otro punto que analizaremos aquí es el referido al OCIO, puesto que pretendemos averiguar los lugares y los tiempos en que transcurre, los aspectos espaciales y temporales del ocio de los jóvenes. En primer lugar consideramos aquellos casos en los que el ocio transcurre *en casa*, aquellos en que tiene lugar *fuera de casa* y aquellos en que aparece en *ambos* lugares. Esta primera división se debe a que consideramos que existe una diferencia cualitativa entre el ocio doméstico y el exterior, que denotará ciertos rasgos del carácter de los personajes, señalándolos como más o menos apacibles (el ocio doméstico implica actividades

más “tranquilas” que el extradoméstico), más o menos extrovertidos (el ocio doméstico supone aislamiento o grupos de pares menos numerosos que el extradoméstico), más o menos emancipados (hay actividades domésticas, como leer o escuchar música, que pueden realizarse tanto si se posee casa propia como si se vive con la familia; pero existen otras, como cenar con los amigos u organizar una fiesta en casa, que son más probables, por ejemplo, en un piso propio o en el familiar en ausencia de los padres), etc. Posteriormente situaremos los lugares concretos a los que los jóvenes acuden en su tiempo de ocio cuando éste se ocupa fuera de casa (*discotecas, bares, cafeterías,... frente a espacios culturales y deportivos y otros*). Trataremos de señalar, además, el tiempo en el que acontece el ocio, bien sea *nocturno*, bien *diurno* o bien tenga lugar en *ambas* localizaciones temporales.

Pasemos ahora a ocuparnos de los ESCENARIOS en los que transcurre el relato, de los espacios que transitan los personajes a lo largo de la historia. Puesto que es el personaje y no la acción nuestra unidad de análisis no podremos analizar pormenorizadamente estos espacios, por lo que nos centraremos en el predominio de unos tipos sobre otros, lo que contribuirá a nuestro conocimiento del tipo de relato en el que nos encontramos.

Consideraremos, entonces, el PREDOMINIO de escenarios y el uso que de ellos se hace por parte de los jóvenes según las PAUTAS DE USO socialmente instituidas y la OCUPACIÓN ESPACIAL y la OCUPACIÓN TEMPORAL de los espacios en función de los distintos ámbitos en los que hemos compartimentado la vida del personaje.

Puesto que analizamos los escenarios predominantes en los que evoluciona el personaje nos interesa saber si ese PREDOMINIO corresponde a espacios *públicos* (lugares de libre acceso), *privados* (acceso totalmente restringido) o *semipúblicos* (lugares a los que se accede bajo unas determinadas condiciones). Resulta evidente que el personaje, a lo largo del relato, transitará todo tipo de espacios, pero, generalmente, alguno de ellos prevalecerá sobre los otros, cuestión que se encuentra claramente relacionada con el tipo de historia que se pretenda narrar: cabe esperar la existencia de un distinto predominio espacial, por ejemplo, en historias intimistas o con tintes psicologistas (en las que suponemos una preponderancia de los espacios privados) que en otras de tono naturalista o vacacional (donde podemos aventurar que serán los públicos o los semipúblicos los que primen).

Al mismo tiempo, el personaje usa esos espacios de una determinada manera que puede ser o no la adecuada, dependiendo de cuál sea la norma, la PAUTA DE USO de ese espacio socialmente establecida. En este sentido calificaremos entonces este USO de los espacios como *normal* (acorde a la norma) o *anormal* (que infringe o contraviene la norma).

Señalaremos también cuál es la OCUPACIÓN ESPACIAL y la OCUPACIÓN TEMPORAL de los espacios por parte del personaje en función de los distintos ámbitos de vida previamente señalados. Es decir, qué espacios (*exteriores*, *interiores* o *ambos*) y qué tiempos (*nocturno*, *diurno* o *ambos*) dedica el personaje a los diferentes ámbitos en que hemos dividido su vida: por ejemplo, si sus relaciones amistosas tienen lugar sólo en espacios exteriores y durante el día o si dedica su

tiempo tanto nocturno como diurno a los amigos, reuniéndose con ellos tanto en interiores como en exteriores, cuándo y dónde se dedica a su familia, o a su trabajo, o a su pareja, o a su formación.

### 3.6. EVALUACIÓN SOCIOCULTURAL

Como ya hemos dicho, todos los personajes se encuentran inscritos en una sociedad y, por tanto, en una cultura determinada que, en el caso de que se ocupa esta investigación, son las existentes en la España de los años 60 y en la de los 90. Como veremos en el capítulo IV, dedicado a la METODOLOGÍA, todos aquellos relatos cinematográficos cuya acción no tenga lugar en este espacio y que no se correspondan con estas fechas han sido descartados como integrantes del corpus de análisis; es decir, todos los personajes que analizaremos se encontrarán inmersos en la sociedad y la cultura correspondientes a la época a la que pertenecen.

Si consideramos que

*la cultura es el conjunto de las modalidades de la experiencia social, construidas sobre unos saberes aprendidos y organizados como sistemas de signos, dentro de una comunicación social que proporciona a los miembros de un grupo un repertorio y constituye un modelo de significaciones socialmente compartidas que les permiten comportarse y actuar de manera adaptada en el seno de una sociedad*<sup>35</sup>

vemos que estamos englobando en esta definición varias cuestiones fundamentales: se trata de unos saberes aprendidos, de un código compartido por los miembros del grupo que enmarca las normas sociales que rigen la vida de los miembros de esa

---

<sup>35</sup> FISCHER, G.N.: *Campos de intervención en psicología social*. Madrid, Ed Narcea, 1.992, pág. 20.

sociedad; de hecho, no podríamos hablar de cultura si no nos encontrásemos en presencia de actividades y comportamientos regidos, de alguna manera, por unas normas sociales.

Partiendo de esta definición podemos mencionar también una serie de *funciones* que desempeña la cultura como, entre otras, conformar la personalidad del individuo, generando una identificación dentro de un sistema colectivo de referencia (a través de los procesos de socialización y enculturización) y ofreciendo facilitaciones y constricciones respecto de los valores dominantes y los otros.

La cultura dominante en una sociedad puede ser analizada como un sistema cuyos componentes se manifiestan en los comportamientos de los individuos (en nuestro caso de los personajes). Todos los componentes de ese hipotético sistema sociocultural están relacionados entre sí y no siempre son fácilmente discernibles ni claramente distinguibles, ya que en todo comportamiento siempre están implicadas una dimensión normativa y una dimensión simbólica a partir de las cuales los personajes (como las personas) afrontan lo real y reflejan su representación, en general de forma poco consciente. Para nuestros propósitos consideramos útil estudiar las siguientes representaciones culturales de las que dan cuenta los personajes y que nos pueden revelar sensibles diferencias entre los jóvenes de los años 60 y 90, tal y como los expresa el cine español de esas épocas:

- DESEOS. ASPIRACIONES - METAS - OBJETIVOS
- ACTITUDES. COMPORTAMIENTOS - NORMAS - SANCIONES
- CREENCIAS - VALORES

### 3.6.1. DESEOS. ASPIRACIONES - METAS - OBJETIVOS

Dentro de nuestra búsqueda de los rasgos de identidad de los jóvenes en los relatos cinematográficos una de las cuestiones fundamentales que se nos plantea es la de averiguar cuáles consideran los relatos que hemos analizado que son los DESEOS de los jóvenes, cuáles son sus ASPIRACIONES, sus METAS, sus OBJETIVOS en los momentos concretos que hemos elegido para nuestro estudio.

Como decíamos, los individuos manifiestan en sus comportamientos, en sus aspiraciones, en sus valores, los componentes del sistema sociocultural en que se inscriben. Es decir, es la sociedad quien determina el modo de vida, las normas, los comportamientos, los deseos que son manifestados por los individuos.

Así, los deseos de los jóvenes se moverán, en general, dentro de los márgenes de aquello que la sociedad en la que viven les suscite o les permita desear de acuerdo a los valores dominantes: sería lógico pensar que en una sociedad donde lo que más se valorase fuese, por ejemplo, el dinero o el poder, los deseos de los jóvenes se orientasen hacia la consecución de estas metas, independientemente de los comportamientos seguidos para el logro de estos objetivos.

Preguntarnos cuáles son las metas, los objetivos, las aspiraciones de los jóvenes tal y como son representados en el cine no deja de ser algo de difícil respuesta. Como en todo aquello que queremos averiguar acerca de ellos, el problema que se plantea es la imposibilidad de hacerles preguntas directas. Las respuestas que obtengamos no por interesantes dejarán de ser incompletas o insatisfactorias. Ocurre que encontramos a los jóvenes viviendo una historia



concreta que es aquella que se nos narra; pero ¿qué ocurre más allá?. El personaje vive, en ese período de su trayectoria vital que recoge el relato, una fase en la que el objetivo inmediato y único es, por ejemplo, el amoroso. ¿Qué ocurre cuando lo consigue, o no lo consigue, si la historia que se nos da a conocer termina ahí? ¿no existe ningún otro objetivo al mismo tiempo, aunque en ese momento éste fuese el prioritario?, ¿su vida ya está completa y cerrada?, ¿ya no habrá más cambios?, ¿no se planteará ninguna otra meta?. No podemos evitar preguntarnos qué ocurre con la cruda realidad cuando el “chico” y la “chica” ya están juntos, salvados los obstáculos que lo impedían. Recordamos una viñeta de la terrible Mafalda que, llorando junto a Susanita al ver un melodrama por la tele, dice algo así como “y eso que los guionistas al menos tienen la delicadeza de no mostrarnos qué ocurre cuando llegan los recibos del alquiler, la luz, el teléfono,...”.

Evidentemente, estamos hablando del caso más simple que podemos encontrarnos (aparte del frustrante, pero significativo, no consta). Por supuesto, habrá casos en los que el personaje se proponga alcanzar varios objetivos, independientemente de su consecución o no. Y aquí surgen otra serie de cuestiones: tal vez el personaje se plantee una serie de metas que pueden ser incompatibles entre sí en un momento dado y deba optar por una de ellas renunciando a la/s otra/s. Sería el caso de aquel personaje que tuviera que elegir entre varias alternativas: por ejemplo, o consigue la meta amorosa o consigue la profesional, pero ambas a la vez no son posibles puesto que las exigencias que le supone su profesión se vuelven incompatibles con el planteamiento de su relación amorosa y en este momento se ve obligado a escoger. Las elecciones de los personajes ante este tipo de disyuntivas nos ayudarán a saber cuál es el orden de prioridades en sus aspiraciones, a qué están

dispuestos a renunciar los jóvenes. Que opten, por ejemplo, por lo profesional en detrimento de lo amoroso, o de lo familiar, o de lo lúdico, dice mucho respecto no sólo de sus objetivos, de sus aspiraciones, sino también de su sistema de valores y creencias y del marco axiológico general de la sociedad en que se inscriben.

Puede también ocurrir que el joven se plantee la consecución de un o unos objetivos, pero no como un fin en sí mismos sino como un medio para conseguir otro u otros objetivos. Muestras de esta situación serían, por ejemplo, los casos de aquellos jóvenes que aspiran a conseguir una determinada educación para lograr un objetivo profesional-laboral concreto, inalcanzable sin esa formación, y alcanzar así la meta última que sería una mejor posición socio-económica.

Como resulta evidente, por el tipo de ejemplos que hemos mencionado, también en este aspecto de los objetivos hemos acotado el campo y, por hacerlo más operativo y mantener la coherencia interna, lo hemos estructurado por ámbitos de vida. Es decir, el personaje se planteará sus objetivos dentro de los ámbitos *educacional-formativo, profesional-laboral, familiar, lúdico-afectivo y amoroso*.

### 3.6.2. ACTITUDES. COMPORTAMIENTOS - NORMAS - SANCIONES

Como antes decíamos, el concepto de cultura designa también el hecho de que los comportamientos están normalizados, que son conformes con un modelo más o menos flexible, pero reconocido como normativo y eficaz en la orientación de las conductas. El modelo cultural se constituye como referente para el individuo. Inevitable, nuevamente, la relación con valores y creencias de la que nos ocuparemos posteriormente. Para G.N. Fischer<sup>36</sup> una norma puede ser definida como

*una regla explícita o implícita, que impone de forma más o menos pregnante un modo organizado de conducta social; se presenta como un conjunto de valores, ampliamente dominante y seguido en una determinada sociedad; solicita una adhesión e implica sanciones, dentro de un campo de interacciones complejas.*

Esta definición insiste en primer lugar sobre el hecho de que la norma se confunde, de algún modo, con los marcos generales de la vida social; se caracteriza como un juicio que designa los valores a los que se refiere. Por otra parte, ciertas normas son específicas de un grupo y no son válidas para todos. (...) Por último, en tanto que juicio de valor, la norma es un imperativo cuya no observancia da lugar a sanciones difusas o claramente enunciadas.

Al ocuparnos de la **NORMATIVIDAD** que rige las conductas de los personajes para la consecución de sus objetivos, y siguiendo lo anteriormente mencionado,

---

<sup>36</sup> FISCHER, G.N.: *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid, Ed. Narcea, 1.990, pág. 63.

consideraremos la existencia de dos tipos de normatividad (aunque en el análisis nos centraremos únicamente en la primera de ellas) que son *social* y *grupal* y hacemos esta diferenciación basándonos en que, en ocasiones, ambos tipos pueden no coincidir. Es decir, existen unas normas que afectan directamente a toda la sociedad; pero, dentro de esa sociedad, puede haber grupos con otras normas más específicas que las colectivas en las que se inscriben y también puede ocurrir que existan grupos cuyas normas sean complementarias o contradictorias con ellas. Todos ellos tienen sus propios modelos, sus propios patrones de comportamiento, de conducta que difieren con los generales. Prueba de esta argumentación serían grupos como los religiosos (que mantienen continuamente una conducta regida por sus propias reglas), los militares (que manifiestan conductas marcadas por su particular código normativo, sobre todo dentro de la propia institución) o los delincuentes (que tienen también su propio código de conducta –no delatar, no traicionar, etc.– que, en muchas ocasiones, coincide con el colectivo, pero con la característica determinante de situarse en un contexto que se halla al margen de la legalidad, lo que las convierte en contradictorias con las comunes).

Hemos mencionado que, para alcanzar sus metas, el personaje observa una determinada CONDUCTA y analizaremos esta conducta en función de la NORMATIVIDAD y ambas en función de los OBJETIVOS que el personaje pretende alcanzar. Desde este punto de vista de la normatividad, la conducta podrá ser *prescrita*, *proscrita* y *permitida*. Es decir, la sociedad, las normas sociales pueden obligar, prohibir o consentir determinados comportamientos. Sin embargo, las

normas grupales, como ya hemos comentado, pueden contravenir esta normatividad social. Así, por ejemplo, un personaje puede comportarse de un modo prescrito por el grupo y que, al mismo tiempo, es proscrito por la sociedad.

Puesto que el personaje (al igual que el individuo) no mantiene siempre el mismo tipo de comportamiento, nos parece interesante averiguar cuál es su conducta en función de los objetivos que se propone alcanzar. Desde este enfoque, resulta obvio que pueden surgir interesantes diferencias en el comportamiento desarrollado para la consecución de unos objetivos y otros: es decir, un personaje puede tener un comportamiento socialmente proscrito respecto, por ejemplo, a un objetivo económico-laboral mientras que puede, para otro comportamiento, como el familiar o el amoroso, tener un comportamiento permitido e, incluso, prescrito.

A esto añadimos que la conducta, en su relación con las normas, presupone una SANCIÓN (que podrá ser *recompensa* o *punición* o *no existir*), sanción que analizaremos en función de los objetivos, puesto que es así como hemos analizado los comportamientos. Es decir, cada objetivo implica un determinado comportamiento por parte del personaje para su consecución y este comportamiento supone una determinada sanción. Ya que, como mencionábamos, el personaje puede tener comportamientos diferentes según los objetivos (puede mantener una conducta prescrita o permitida para algunos de ellos y proscrita para otros), existirán diferentes sanciones para esos distintos comportamientos. Mientras que el personaje siempre tiene un comportamiento, no puede no comportarse de algún modo, no está tan claro que ese comportamiento implique siempre una sanción. Es decir, hay comportamientos que no llevan aparejada sanción en su aspecto social (un personaje

puede, por ejemplo, cometer un delito –conducta socialmente proscrita– y, sin embargo, quedar impune –no existe sanción–), aunque pueda existir una sanción grupal y una autosanción por parte del propio personaje. Podemos esperar, en general, que los objetivos más personales, o más íntimos del personaje, no sean socialmente sancionados ni en un sentido ni en el otro: en lo que se refiere al ámbito amoroso, por ejemplo, que el personaje consiga, o no, el amor es poco probable que conlleve una sanción social (salvo en casos excepcionales y extremos), puesto que es una cuestión que sólo afecta a la propia pareja; es decir, existe una normatividad que prescribe, o cuando menos promociona, un cierto tipo de comportamiento, como es el matrimonio, pero que no sanciona, cuando menos en la actualidad, a aquellos que deciden no contraerlo y convivir sin un vínculo de tipo legal o religioso.

Puesto que hemos hablado de normatividad social y grupal, la sanción deberá tener este mismo carácter de *social* y *grupal* (aunque, nuevamente, en nuestro análisis nos centremos sólo en el aspecto social), ya que si las normas por las que los personajes se rigen difieren también lo harán las sanciones (un determinado comportamiento puede ser socialmente recompensado, al tiempo que grupalmente castigado o viceversa). A la sanción social y la sanción grupal debemos añadir la *autosanción* ya que, independientemente de lo que suceda socialmente o a nivel grupal, el propio personaje tiene también sus propias normas internas, sus propios códigos de valor, sus creencias personales. Aparecerán así contradicciones entre la sanción social, la sanción grupal y la autosanción. Un personaje puede ser socialmente recompensado, castigado o ignorado, y simultáneamente auto-recompensarse o auto-castigarse por un determinado comportamiento.

### *Comportamientos dominantes*

Se puede también observar la conducta, el comportamiento del personaje desde otros puntos de vista distintos al de la normatividad social. Podríamos proponer, entonces, una clasificación diferente que comprendería una serie de tipos de comportamiento a los que denominaremos *ritual*, *ético*, *estético* e *indeterminado* y a los que definiremos del siguiente modo:

- El comportamiento ritual es una práctica repetitiva, por costumbre, que puede o no estar vaciado de contenido. Hay comportamientos que se realizan de modo ritual (como, por ejemplo, quedar con los amigos o con la pareja todos los días a la misma hora o en el mismo sitio) y que son, como decíamos, repetitivos, acostumbrados y pueden llegar incluso a estar desprovistos de contenido, realizarse más por inercia que por otros motivos, se hace algo porque siempre se ha hecho así, no porque mantenga el significado especial o concreto que tuvo en su origen; quizá incluso el personaje haya llegado a aburrirse de la cuestión y simplemente la mantenga por costumbre o por obligación. Esta forma de comportamiento afecta, evidentemente a todos los ámbitos de vida del personaje: puede, quizá, querer independizarse del ámbito familiar y, sin embargo, continuar en él por costumbre o por otros motivos; puede suceder respecto al ámbito laboral, donde el trabajo es repetitivo y no satisfactorio, pero no puede ser abandonado; puede no resultarle satisfactoria la relación con su pareja y, sin embargo, continuarla porque socialmente estaría mal vista una ruptura o porque prefiere o no tiene oportunidad de buscar otra; puede aburrirle la rutina de “quedar” con los amigos para hacer siempre lo mismo, etc. Como se puede ver, hemos citado sólo los aspectos negativos

de situaciones que son susceptibles de un comportamiento ritual, que, en estos ejemplos, estarían muy próximos a la rutina. Sin embargo, el comportamiento ritual no tiene porque estar vacío de contenido y puede perfectamente mantener el simbolismo propio de los rituales: el recorrido de un grupo de amigos cuando sale a divertirse puede ser ritual y estar cargado de significado: delimitar una territorialidad, una determinada forma de vida, un estatus concreto, incluso.

- El comportamiento ético tiene una motivación moral, es axiológico, perdurable, formativo para el carácter. Puesto que la ética afecta a lo bueno y lo malo del comportamiento humano y que está relacionada con la normatividad social, diremos que entendemos el comportamiento ético no sólo en su aspecto positivo sino también negativo, no entendemos como comportamiento ético sólo aquel que se ajusta a lo prescrito o a lo permitido por la sociedad sino también aquel que está socialmente proscrito. Es decir, se puede hacer algo que la sociedad considere reprochable o proscrito basándose en motivaciones morales (por ejemplo, el servicio militar es, en nuestra sociedad, algo reglamentado, pautado y obligatorio y, sin embargo, un personaje puede ser objetor de conciencia o insumiso respecto a él por una cuestión de principios morales o éticos, por una cuestión axiológica).

- El comportamiento estético está relacionado con lo placentero, con los aspectos más sensibles, es más efímero e inmediato. Podríamos decir que está próximo a un planteamiento hedonista, con la consecución del placer como objetivo principal, sin una intención duradera, tendente a lo inmediato y lo pasajero.

Como puede apreciarse, esta clasificación de los comportamientos presenta una relación bastante clara con los códigos axiológicos (cuestión que trataremos en



el próximo apartado), puesto que éstos, a su vez, están claramente relacionados con los normativos. Podríamos, quizá, considerar esta tipología como una forma de aproximación al nexo entre comportamientos, normas y códigos de valores colectivos y su manifestación en comportamientos, normas y códigos de valores individuales. Esta conexión entre lo colectivo y lo individual puede llegar a presentar serias contradicciones, puesto que lo ritual, lo ético y lo estético forman parte de la cultura, de la sociedad, pero en este caso se consideraría la interpretación que el individuo, el personaje, hace de ello, cómo lo adapta a su propio modo de vida, cómo manipula, reinterpreta o pacta los plantamientos sociales para adaptarlos a sus propios comportamientos.

### 3.6.3. CREENCIAS - VALORES

Como ya hemos mencionado, la cultura presenta una dimensión normativa, constituida a partir de las reglas que rigen el funcionamiento de la vida colectiva y una dimensión simbólica, caracterizada por las creencias y las representaciones a través de las cuales los miembros de un grupo expresan su manera de pensar y manifiestan los valores a los que se adhieren.

Hemos insistido repetidamente en la relación existente entre las normas, los objetivos, los comportamientos y los valores. Los objetivos dependen de los valores y los comportamientos son determinados por los objetivos y por la normatividad social que da lugar a los diferentes tipos de sanciones.

El valor ha sido definido de diferentes modos desde distintas perspectivas: desde algunas se plantea como algo individual, como una visión del mundo, desde otras como el resultado de una confrontación entre los deseos del individuo y las limitaciones ligadas a su entorno. Kluckhohn (1951)<sup>37</sup> propone una definición del valor que traduce el nexo entre lo individual y lo colectivo:

*Un valor es una concepción explícita o implícita de lo deseable, específica de un individuo o característica de un grupo y que orienta las modalidades y el sentido de su acción.*

---

<sup>37</sup> Citado por FISCHER. *Op.Cit.*, pág. 28.

Los valores son considerados como el resultado de interacciones entre el individuo y su entorno, lo que supone el análisis de

los modos de conducta determinados por lo que los individuos creen ser aceptable, deseable, bueno o malo para ellos (...)

*Los valores pueden ser definidos como unos sistemas de evaluación social que resultan de una interacción dinámica entre el individuo y la sociedad, interacción a través de la cual una sociedad o un grupo juzga los modos de conducta en función de las normas culturales que los sitúan en una escala de apreciación más o menos positiva. Los valores pueden ser considerados como las normas culturales del juicio social.<sup>38</sup>*

Esto supone que los valores son un conjunto de categorías ideales que representan un orden, definidas por la sociedad y respecto a las cuales se realiza la evaluación de los individuos, de sus conductas y de sus objetivos. Lo cual no implica que un individuo o un grupo concreto no puedan tener su propio sistema de valores, su propio marco axiológico que difiera del general de la sociedad y que implique otro tipo de comportamientos y de objetivos: recordemos el ejemplo, ya citado, de los religiosos cuyos votos les diferencian substancialmente del conjunto de una sociedad cuya base es la familia y cuya relación con el dinero dista de asemejarse al voto de pobreza.

A esto hay que añadir que los valores son internalizados, de modo generalmente inconsciente, durante el proceso de socialización del individuo y que

---

<sup>38</sup> Cfr.: FISCHER. *Op.Cit.*, pág. 29.

son, al mismo tiempo, productos y productores de la experiencia colectiva: son causa y efecto. Es decir, el individuo interioriza los valores propios de la sociedad y del grupo al que pertenece y, a su vez, refuerza y transmite esos mismos valores.

Por otra parte, los valores se organizan en torno a objetivos que ocupan un lugar central en el sistema y a partir de los cuales se ordenan los objetivos secundarios en un orden jerárquico designado por el término de escala de valores. Es decir, cada individuo tiene una serie de objetivos prioritarios y otros secundarios que, como decíamos, pueden servir como medio para alcanzar los principales.

Los valores suponen casi siempre un planteamiento dualista: algo es bueno o es malo para el individuo; algo es deseable o no lo es. A este planteamiento responden los comportamientos y las actitudes que el individuo manifiesta respecto a los objetivos que se plantea, o no (es decir, si algo le parece deseable se lo propondrá como meta, y viceversa, si algo no le parece deseable no será uno de sus objetivos), y respecto a determinados valores socialmente reconocidos.

En esta investigación trataremos de averiguar cuáles son las actitudes manifestadas por los personajes ante cuestiones como la religión, la política, el dinero, el éxito y la sexualidad. Es también en alguno de los aspectos de este punto donde esperamos hallar mayores diferencias entre las dos épocas históricas analizadas. No debemos olvidar, según señalábamos en el marco histórico, que en el año 60 España era un país gobernado por un Régimen totalitario –por lo que no existía libertad política– y confesionalmente católico –por lo que no existía libertad

religiosa—, y en el que, además, existía un poderoso aparato censor que vigilaba muy de cerca el ámbito cinematográfico, en cuyos relatos sólo era permitido mencionar el tema religioso o el político si era a favor de las consignas del Régimen (recuérdese, como apuntábamos en el Capítulo I, en el apartado dedicado al marco histórico del cine, el gran número de películas sobre religiosos o sobre militares producidas en estas fechas).

Ante la RELIGIÓN y la POLÍTICA consideramos que las actitudes de los personajes pueden ser de *indiferencia*, *rechazo* o *compromiso* o *no constar*, lo que no parece precisar mayor definición. Ante el DINERO y el ÉXITO pueden ser *indiferencia*, *supervivencia*, *pasional* o *no consta*. Con supervivencia nos referimos a aquellos personajes que necesitan el dinero como medio para conseguir otro objetivo, por ejemplo, para poder sobrevivir, cambiar de vida, salir de la miseria, casarse,..., o el éxito para conseguir el dinero que les permita salir adelante; mientras que con pasional nos referimos a las actitudes de aquellos personajes que enfocan el dinero o el éxito como un fin en sí mismos, independiente de las cuestiones meramente logísticas, no los persiguen para lograr otro objetivo concreto sino por sí mismos.

Si antes citábamos la censura en relación con la religión y la política cómo no citarla ahora con relación al SEXO, al que prestaba una atención muy especial: parejas de recién casados se demostraban su amor con un casto beso en la mejilla; si aparecía un escote, o un vestido demasiado ceñido, era una clara indicación de personaje de “mala vida” o “mala reputación”, “artista”, cabaretera o vicetiple; el

más mínimo atisbo de algo más que ese casto beso o abrazo suponía un severo castigo para el personaje, que pasaba el resto de la película expiando su culpa e incluso muriendo por ello; y así podríamos citar innumerables ejemplos.

Cuando hablemos de la SEXUALIDAD de los personajes nos preguntaremos, en primer lugar, por el TIPO DE ACTITUD que mantienen respecto a ella, que podrá ser *inhibida*, *desinhibida* o *no consta*. Si a lo que antes comentábamos sobre la censura añadimos el peso de la doctrina católica sobre el sexo, el matrimonio y la familia en la sociedad podemos suponer que en el año 60 dominará abrumadoramente el no consta, no existe sexo en el cine español de esta fecha.

Acerca de aquellos personajes de los que conste el tipo de actitud ante el sexo nos preguntaremos además si existe o no COMPROMISO en la relación en la que se enmarca la actividad sexual analizada. Como señalábamos al definir el ámbito amoroso, en el año 60, una relación de pareja implicaba un compromiso matrimonial (se hablaba de “novios formales”), mientras que en el año 90 esa implicación no existe, las relaciones de pareja no presuponen el mismo tipo de compromiso, no abocan irremisiblemente al matrimonio y la formación de una familia propia, son relaciones que pueden agotarse en sí mismas sin conducir a nada más que al mantenimiento de la propia relación o a su disolución. Aparece, así, la idea de eventualidad ligada a la de falta de compromiso: las parejas no pretenden una duración temporal indefinida puesto que, al no tener otra finalidad que la relación en sí misma, pueden disolverse cuando quienes la forman lo consideren adecuado. Esta eventualidad se manifiesta también en relaciones puntuales, de una

sola vez, con una intencionalidad meramente sexual, sin otro tipo de interacción que la física, relaciones que huyen expresa y manifiestamente del compromiso.

Como también hemos mencionado en el apartado dedicado al ámbito amoroso, la actitud hacia el sexo (junto con otras variables como la pareja, la autonomía, etc.) nos ayudará a concluir no sólo cómo ha cambiado la sexualidad de los jóvenes en el cine, sino también cuáles son los comportamientos y planteamientos sobre la pareja, la familia, el matrimonio, la fidelidad, el amor, la igualdad entre los sexos,..., además de las semejanzas o diferencias de estos planteamientos entre varones y mujeres.

#### **IV. METODOLOGÍA**



## INTRODUCCIÓN

Como se verá en este mismo capítulo, el diseño de esta investigación reclama una metodología específica para abordar el objeto de estudio que nos ocupa. Se trata, como ya hemos visto, de indagar sobre el contenido de algunas obras cinematográficas con el objeto de rescatar los rasgos que identifican y diferencian a los personajes jóvenes del cine español en dos épocas contextualmente bien diferenciadas. Como se intentará demostrar aquí, el análisis que parece más adecuado a este fin resulta ser el Análisis de Contenido (AC).

Antes de proceder a explicar la metodología que hace posible un análisis de estas características, resulta pertinente explicar primero, a modo de introducción, qué cabe entender por AC, sus virtualidades y sus limitaciones, así como algunos planteamientos teóricos inherentes a tal tipo de análisis, que pueden entenderse como el marco metodológico de esta investigación.

El Análisis de Contenido (AC) se muestra como un conjunto de procedimientos heurísticos y de técnicas de análisis y verificación cuyo desarrollo y sistematización en este siglo ha hecho posible su concepción como una metodología, aunque este término aún diste mucho de ser el más apropiado si está referido a métodos más que a técnicas analíticas. Cuando se trata de teorizar sobre el análisis de contenido, numerosos autores (Berelson<sup>1</sup>, Lasswell<sup>2</sup>, Pool<sup>3</sup>, Janis<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> BERELSON, B.: *Content Analysis in Communications Research*. N. York, Free Press, 1.952.

<sup>2</sup> LASSWELL, H.D.: "Why be quantitative?". En H. D. Lasswell y N. Leites (comps.): *Language of Politics*. Cambrigde, MIT Press, 1.965. págs.: 40-52.

Holsti<sup>5</sup>, Bardin<sup>6</sup>, Krippendorff<sup>7</sup>, etc.) han convenido que son contrastables diversas estrategias y técnicas de investigación orientadas a objetos de estudio específicos (documentos, mensajes, textos, discursos, productos comunicativos, comunicaciones), que se atienen a reglas estandarizadas propias de una investigación de rango científico, y que son sometibles a replicación y susceptibles de ser sometidas a pruebas de validez y fiabilidad. Históricamente la pretensión de rigor en el análisis de contenido ha estado unida a la sospecha de su falta de científicidad. Esta aprehensión se halla fundada en una tradición interpretativa, religiosa o filosófica, del pasado, basada bien en la intuición individual congruente con el sentido común popular, propio de una época, o bien en el dictamen de Autoridades *infallibles* desde su posición insuperable de magisterio<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> POOL, I. de Sola (comp.): *Trends in Content Analysis*. Urbana, University of Illinois Press, 1.959.

<sup>4</sup> JANIS, I.L.: "The problem of validating content analysis" en H. D. Lasswell y N. Leites (comps.): *Language of Politics*. Cambridge, MIT Press, 1.965. págs.: 55-82.

<sup>5</sup> HOLSTI, O.R.: *Content Analysis for de Social Sciences and Humanities*. Reading, MA, Addison-Wesley, 1.969.

<sup>6</sup> BARDIN, L.: *L'analyse de contenu*. Paris, P.U.F., 1.977, 5ª édition revue et augmentée, 1.989.

<sup>7</sup> KRIPPENDORFF, K.: *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona, Ed. Paidós, 1.990.

<sup>8</sup> Resulta imprescindible recordar a este respecto la tradición exegética y hermenéutica desarrollada a partir de las llamadas Religiones del Libro. La tradición exegética en el cristianismo da lugar a una gran variedad de fórmulas: la glosa, el escolio, el comentario, la traducción, la paráfrasis, la doxografía patristica. No menos reseñables son los escritos originados en la tradición del judaísmo, interpretaciones a partir de los libros de la Torah y otros, los estudios de la Cábalá y los rabínicos del Talmud. Así mismo, la tradición mahometana en torno al Corán, con sus

Esta pretensión de incluir en el análisis científico al AC, sin perder la tradición interpretativa de la que parte, es señalada por Bardin, quien entiende el AC como una *hermenéutica controlada*, que bascula *entre los polos del rigor de la objetividad y el de la fecundidad de la subjetividad*<sup>9</sup>. Precisamente, el carácter científico del AC sólo puede ser reconocido en la capacidad de *control* que proporcionan los instrumentos metodológicos aplicados al análisis sobre la libre interpretación del *hermenéuta*.

En este sentido, algunos autores han considerado necesario establecer distinciones entre el AC y perspectivas metodológicas como las empleadas en el llamado Análisis del Discurso<sup>10</sup>. Se trataría de aquellas perspectivas cuyos marcos

---

interpretaciones derivadas de la Sunnah (costumbre) compuesta por miles de Hadices (de Hadith: colección de sentencias y acciones de Mahoma),... Por otra parte, las abundantes versiones de los textos del mundo clásico dieron lugar a distintas escuelas musulmanas y cristianas de traducción y hermenéutica, que tuvieron un marco de influencia, intercambio y desarrollo en las universidades de Occidente, no sólo de textos religiosos, sino también de textos filosóficos, técnicos y científicos, sin las cuales no podría explicarse la evolución del pensamiento en el mundo medieval y la revolución que supuso en todos los órdenes el mundo renacentista.

<sup>9</sup> Cfr. BARDIN, L.: *Op. cit.* pág. 13.

<sup>10</sup> Noción que, por otra parte, adolece de una falta de definición unívoca cuando se trata de diferenciarla del Análisis del Texto o del Análisis Textual. Según STUBBS, M. (*Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid, Alianza Psicología, 1.987. págs. 23-24): “la primera distinción relaciona al texto con la expresión escrita, de carácter no interactivo, y al discurso con la expresión hablada, de carácter interactivo”, por lo que se inclina por la denominación de Análisis del Discurso, de modo que incluya el análisis conversacional. Para VAN DIJK, representante del Análisis del Texto (cfr.p.e.: *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1.980), la palabra texto indica un constructo teórico y abstracto que se actualiza en el discurso. Más allá de lo cuestionable de estas definiciones, no resulta infrecuente encontrar autores

teóricos (el psicoanálisis, ciertas clases de marxismo, determinadas formas de estructuralismo, etc.) admiten el paso directo del nivel de la superficie textual al nivel interpretativo, habiendo quedado escasamente definido metodológicamente un nivel intermedio *propiamente analítico*<sup>11</sup>. El propio Bardin defiende la necesidad de desarrollo de este nivel analítico en el AC, aunque sólo sea para asegurar un mínimo de rigor exigible, afirmando a este respecto que permite “alargar el tiempo de latencia entre las intuiciones o hipótesis de partida y las interpretaciones definitivas”<sup>12</sup>.

La convicción de la necesidad de control sobre los procedimientos de análisis instrumentados lleva a los primeros investigadores en este campo a proponer técnicas de análisis cuantitativas y a una delimitación precisa del objeto de estudio. Así, Berelson<sup>13</sup>, considerado el padre del AC junto a Lasswell y Lazarsfield, entiende a éste como una *técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación*. Esta visión cuantitativista del AC sólo permite abordar los aspectos formales o sintácticos de

---

para los cuales el uso de tales términos resulta indistinto. Y aún más, podría plantearse si lo que se entiende por Análisis Textual o Análisis del Discurso no es sino una modalidad del AC, o viceversa, cuestión ésta que no nos detendremos a dilucidar aquí.

<sup>11</sup> Seguimos aquí a Pablo NAVARRO y Capitolina DIAZ: “Análisis de Contenido”, en Juan Manuel DELGADO y Juan GUTIERREZ (coord.) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid, Ed. Síntesis Psicología, Área: Metodología de las Ciencias del Comportamiento, 1.994, pág. 180.

<sup>12</sup> BARDIN. *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr.: BERELSON, B. *Ibidem*.

los textos: por ejemplo, su extensión y frecuentación léxica, rasgos estilísticos, construcciones típicas, etc.

Tal cuantitativismo será superado por la propia práctica investigadora, que va imponiendo objetivos más ambiciosos orientados a análisis no limitados a la superficie textual, y a medida que se amplían las posibilidades y exigencias metodológicas<sup>14</sup>. De otro lado se llegará incluso a entender que el AC *no puede no*

---

<sup>14</sup> No es este el lugar para dar cuenta de la historia del AC, pero resulta pertinente recordar varios hitos en la evolución hacia las técnicas cualitativas que desde los años veinte se desarrollan con los estudios de Lippmann sobre estereotipos, los estudios evaluativos sobre actitudes de Osgood, los estudios sobre los valores de White, y los estudios sobre la personalidad de Allport. El AC termina cubriendo campos de análisis de gran amplitud en las ciencias sociales: la prensa, la propaganda, la política, la sociedad y la cultura, la historia, la educación, etc. Investigaciones que conllevan la aplicación de técnicas, por ejemplo test y escalas, cuantitativas y cualitativas muy diversas: el Análisis Automático, el Test de Aptitud Temática, el análisis de estilística cuantitativa, el análisis de contingencias de Baldwin y Osgood, el cociente de acción de Buseman, el cociente de evaluaciones positivas-negativas y ambivalentes, el cociente de desequilibrio de Janis y Fadner, el cociente inquietud-alivio –indicador de tensión de Dollard y Mowrer–, el procedimiento cloze o test de clozure, el Type token ratio, el análisis evaluativo, el análisis del diferencial semántico, y un largo etc. El desarrollo del AC en el ámbito sociológico cabe representarlo en los siguientes hitos de la investigación, reproducidos de LÓPEZ ARANGUREN (en GARCÍA FERRANDO, M., IBAÑEZ, J., ALVIRA, F. (comps.): *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid, Alianza universidad textos, 1.986):

- “1.- Décadas de 1.920 y 1.930. Análisis sobre el concepto de “estereotipo social” sugerido por Lippmann (1.922) y sobre el concepto de “actitud”, de reciente aparición en psicología:
- 2.- Segunda Guerra Mundial. Análisis de Lasswell y col., sistematizados más tarde por George (1.959): conceptualización de objetivos y procesos.
- 3.- Décadas de 1.950 y 1.960. Codificación manual. Obras de Pool (1.959), Lasswell y alt. (1.965) y Holsti (1.969).

*ser* sino cualitativo, condición a la que no puede sustraerse puesto que ninguna metodología de AC puede dejar de afincarse en un marco teórico que especifique las categorías analíticas empleadas. Aunque el análisis se limite a la aplicación de técnicas estadísticas que cuantifiquen la frecuencia de aparición o de asociación entre los datos registrados, su sentido sólo podrá ser provisto teóricamente.

Por lo tanto no parece, en ningún caso, que quepa renunciar en el AC a los supuestos teóricos de los que se ha partido, más aún cuando las inferencias que han de derivarse de la fase analítica intermedia sólo pueden establecerse en relación con tales presupuestos, que han de servir de guía en la fase final interpretativa. R. Mayntz, K. Holm y P. Hübner señalan que, hasta mediados de los cincuenta, es válida la crítica formulada por Cartwright<sup>15</sup>, que niega a la mayor parte de los resultados procedentes de AC toda relevancia dada su nula fundamentación teórica. Como indican estos autores, uno de los primeros trabajos con orientación teórica es el de Lasswell y Leites<sup>16</sup>, que –a efectos del AC de los símbolos políticos– se basa en una teoría del comportamiento político. A partir de entonces el AC se aplica cada vez con mayor intensidad en investigaciones provistas de orientación teórica, habiéndose también perfeccionado el procedimiento. En este sentido, se puede decir

---

4.- Aplicación de la informática, codificación electrónica automatizada, a partir de la obra de Stone y col. (1.966) sobre el Sistema General Inquirer para el AC de mensajes por medio de ordenador.”

<sup>15</sup> CARTWRIGHT: “Analysis of Qualitative Material” en FESTINGER, L. y KATZ, D. (eds.): *Research Methods in the Behavioral Sciences*. N. York, 1.966, pág. 447.

<sup>16</sup> LASSWELL, H.D. y LEITES N. (comps.): *Language of Politics*. Cambrigde, MIT Press, 1.965.

que “la apoyatura teórica y el refinamiento metodológico se encuentran estrechamente vinculados”<sup>17</sup>.

Desde esta nueva perspectiva epistemológica del AC, para algunos autores<sup>18</sup> el objetivo del investigador empeñado en un AC no debe ser otro que el de lograr la emergencia de ese sentido latente, que subyace a los actos comunicativos concretos y subtiende la superficie textual. Como señala Bardin<sup>19</sup>, el AC se convierte así en una empresa de des-ocultación o re-velación de la expresión, donde ante todo interesa indagar sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensaje. Pero esta nueva perspectiva no sólo amplía el campo del estudio del AC hacia la dimensión no manifiesta del texto sino que, dada su complejidad, exige introducir nuevas variables en el análisis a fin de que el texto cobre sentido para el analista. Ésto sólo es posible si tal texto se abre –teóricamente hablando– a las condiciones contextuales del producto comunicativo, al proceso de comunicación en el que se inscribe, y por tanto a las circunstancias psicológicas, sociales, culturales e históricas de producción y de recepción de las expresiones comunicativas con que aparece. Por ejemplo, entendida una expresión comunicativa como una forma de conducta social, el análisis de la misma permitirá hacer inferencias sobre las intenciones, actitudes, representaciones o conocimientos de orden individual o social.

---

<sup>17</sup> En MAYNTZ, R., HOLM Y HÜBNER, P.: *Introducción a los métodos de la sociología empírica*. Madrid, Alianza Universidad, 1.980, pág. 201.

<sup>18</sup> Cfr. por ejemplo en Pablo NAVARRO y Capitolina DIAZ: *Ibidem*. págs. 177-224.

<sup>19</sup> Cfr. BARDIN. *Ibidem*, pág. 13.

En este sentido, siguiendo a Holsti, Krippendorff<sup>20</sup> cataloga al AC dentro de las técnicas de investigación utilizadas para hacer inferencias reproducibles y válidas de los datos al contexto de los mismos. En la misma línea, Navarro y Díaz señalan que “el contenido” de un texto se encuentra fuera de él (contexto) “en relación con el cual el texto define y revela su sentido”<sup>21</sup>.

Lo cual supone la superación de la concepción semanticista sobre el *sentido* establecida por Frege<sup>22</sup>, definida por él como el *modo de darse (manera de ser denotado) lo designado por la expresión*, siendo independiente del contexto o de la situación, y siendo independiente de la intervención de los actores. Del mismo modo, el significado deja de ser concebido como una imagen mental que la expresión despierta en nosotros (conductismo de Quine<sup>23</sup>), no es ya el objeto extralingüístico que la expresión designa (referencialismo ontológico de Russell<sup>24</sup>), tampoco es la idea abstracta y objetiva (verificacionismo de Carnap<sup>25</sup>). Esta perspectiva estrictamente semántica se ha revelado insuficiente: autores como el segundo Wittgenstein<sup>26</sup>, Austin<sup>27</sup>, Searle<sup>28</sup>, etc., convienen en reclamar un

---

<sup>20</sup> Cfr. KRIPPENDORFF, K.: *Op. cit.*, págs. 45-69.

<sup>21</sup> Cfr. NAVARRO y DIAZ. *Ibidem.*, pág. 179.

<sup>22</sup> FREGE, G.: *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel, 1.971 / Barcelona, Orbis, 1.984.

<sup>23</sup> QUINE, W.V.: *Palabra y objeto*. Barcelona, Ed. Labor, Col. Biblioteca Universitaria, 1.968.

<sup>24</sup> RUSSELL, B.: *Significado y verdad*. Barcelona, Ed. Ariel, 1.983.

<sup>25</sup> CARNAP, R.: “Empiricismo, semántica y ontología” en MUGERZA, J. (comp.): *La concepción analítica de la filosofía*. Madrid, Alianza, 2 vols., 1.974.

<sup>26</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Ed. Crítica, 1.988.

<sup>27</sup> AUSTIN, J.L.: *Palabras y acciones*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1.971

<sup>28</sup> SEARLE, J.: *Actos de Habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1.980.



planteamiento pragmático según el cual la expresión debe ser considerada una parte de la conducta humana, ya que incluso hacemos uso de ciertas expresiones para llevar a cabo ciertas acciones. Más aún, el *significado* de la expresión termina concibiéndose como el uso expresivo –sistema de prácticas– que se realiza de acuerdo a un contexto. Desde este enfoque comienzan a revelarse como muy valiosas categorías hasta entonces relegadas a un segundo plano: los contextos discursivos, las situaciones comunicativas, los marcos espacio-temporales, los entornos psicológicos, sociopolíticos, culturales, ecológicos, etc. pasan a formar parte de las categorías más habituales para definir el sentido. Desde una perspectiva semiótica (Greimas y Courtés<sup>29</sup>), el contexto puede ser explícito o lingüístico, o bien implícito y, en este caso, extralingüístico o situacional, aunque el contexto situacional puede hacerse explícito, contribuyendo a proporcionar sentido al contexto lingüístico.

Para finalizar, el AC llega a concretarse en un discurso científico (otro tipo de texto, o mejor, meta-texto) de acuerdo a la clase de corpus textual o material de análisis del que se parte. Hay que considerar una investigación, como esta que se está leyendo, como un meta-texto resultado de la transformación de un texto primitivo (o conjunto de ellos) sobre el que se ha operado para modificarlo de acuerdo a unas reglas (Vid. Metodología, infra), y que se ha justificado teóricamente para alcanzar ciertos objetivos (Vid. Marco y Planteamiento Teórico, supra). En cualquier caso, la modalidad o el tipo de AC que se elige están

---

<sup>29</sup> GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1.991, Vols. I y II.

directamente determinados por el tipo de corpus textual de que se dispone. El diseño de una investigación de AC, la elección de las técnicas de análisis, más o menos cuantitativas o cualitativas, las inferencias que pueden derivarse, dependen de las características del corpus. En nuestro caso, se trata de un material filmico, audiovisual, cuyas características, disponibilidad, etc. puestas en relación con los objetivos teóricos y las hipótesis planteadas nos han delimitado el campo de análisis virtual de este estudio. En las siguientes líneas se especifica el diseño de la investigación, el proceso de descripción de su corpus, la elección de sus procedimientos analíticos y el modo de aplicación de las técnicas que se han instrumentado.

#### 4.1. EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Toda metodología se halla cubierta por su marco teórico, en la medida que éste procura el sentido que ha de servir para preparar y guiar la recogida de datos propios de una problemática: especificando las cuestiones, delimitando los conceptos o unidades semánticas que operan una reducción de información del objeto, así como para hacer factible la función del análisis destinado a una interpretación de los datos en relación con las hipótesis formuladas. Se explica entonces el desarrollo que en este apartado hacemos sobre la metodología empleada, más aún cuando su base es el AC, entendiendo por esta un procedimiento hábil para combinar la observación y el análisis documental. Definir una metodología específica de AC *ad hoc* para esta investigación será entonces como elaborar la estrategia más adecuada para analizar una porción de la realidad social española a través de la observación y del análisis de algunos de los documentos representativos que se crean o producen en el seno de esta sociedad. El grado de representatividad de tales documentos –en este caso cinematográficos– vendrá dado, si no por sus efectos sociales, al menos por el intento que anima su producción para plasmar la realidad social coetánea que la inspira.

Como hemos indicado en el Planteamiento Teórico, el objeto de estudio que abordamos es el cambio en la representación sobre los jóvenes españoles que aparecen como personajes en las obras del cine español. Se trata de observar los rasgos diferenciales con que son descritos los jóvenes del régimen dictatorial en contraposición a los jóvenes del régimen democrático, dentro del proceso de

transformaciones que se producen en las instituciones, y en la misma cultura, social y política de cada época.

Para abordar este objeto de estudio hemos elegido una estrategia que algunos autores<sup>30</sup> denominan *estrategia extensiva*, puesto que trata de recoger en el corpus de películas españolas que se analizan *todas* aquellas que, producidas en este intervalo temporal, contengan datos que ilustren los rasgos de los jóvenes, con el objeto de realizar un tratamiento exhaustivo *sólo* de esos datos. Como observamos a continuación, esta estrategia extensiva se combina con el *diseño transversal* y la *triangulación*.

#### *a) El diseño transversal*

El diseño que presenta las condiciones más apropiadas para dar cuenta de los objetivos del estudio resulta ser el *diseño transversal*. Para esta investigación, el diseño transversal consiste básicamente en seleccionar conjuntos de películas que han sido producidas en años diferentes y formar con ellos grupos independientes que se observan bajo el mismo parámetro experimental con el objeto de descubrir comparativamente su identidad respectiva, así como sus diferencias y semejanzas. Dada la gran amplitud del segmento histórico a analizar, se seleccionan dos épocas bien diferenciadas, tanto histórica como cinematográficamente: la que se circunscribe en torno al año 1.960 y la que lo hace en torno al año 1.990-91. Como, en definitiva, se trata de averiguar el cambio que se produce entre los segmentos temporales enunciados (60 vs. 90-91), esta investigación demanda un diseño que

---

<sup>30</sup>

NAVARRO y DÍAZ. *Op. cit.*, pág. 189

permita, primero, identificar las características de los jóvenes representados en el cine de cada época, para, segundo, tratar de establecer las comparaciones pertinentes entre ambas. Si cada uno de estos conjuntos es representativo y se igualan las condiciones establecidas con el mismo parámetro, las diferencias que se observen habrá que atribuir las a la época de producción que en cada caso se halla integrada en una circunstancia histórica concreta y diferencial.

Los inconvenientes de este diseño transversal radican en que las diferencias que se obtienen de los dos bloques de películas son aproximadas y globalizadas, pudiéndose confundir algunas veces los efectos generales de la época con los efectos particulares propios de la fecha cronológica de producción.

#### *b) La triangulación*

Para controlar, en la medida de lo posible, este sesgo en el análisis se ha optado por complementar el diseño transversal con la aplicación del conocido como *diseño triangular*. En este caso, el diseño triangular<sup>31</sup> se basa en la contrastación de la descripción de los rasgos de los jóvenes que aparecen en el cine español descubiertos mediante el AC con otras descripciones, explicaciones o evaluaciones dadas en investigaciones independientes, realizadas sobre los jóvenes de los mismos

---

<sup>31</sup> La formulación de un *diseño longitudinal* sería más pertinente en otra investigación, por ejemplo, del tipo de aquella que se ocupara de analizar la evolución del cine español en comparación con la evolución de otras cinematografías foráneas, de modo simultáneo desde sus inicios hasta nuestros días, centrándose en diferentes momentos de esa evolución presuntamente o no correlativa.

períodos históricos con distintas metodologías, por ejemplo de rango sociodemográfico<sup>32</sup>.

Como es sabido, el término *triangulación* se utiliza de varias formas, pero fundamentalmente se refiere a la recogida y comparación de distintas perspectivas sobre una situación. La triangulación se justifica en ciencias sociales por la necesidad de combinación de distintos métodos como medio de dar validez a los datos a través del contraste y porque ningún sistema de medida cabe integrarlo en un único parámetro, puro y aislado. Por otra parte, esta investigación de AC se encuentra entre las que pretenden probar determinadas hipótesis, que han de verificarse o rechazarse. En primer término, la formulación de tales hipótesis hubiera sido inviable sin la documentación existente producto de otras investigaciones, cuyos métodos difieren del AC. En último término, la investigación que aquí se realiza ha de permitir la comparación de sus resultados, obtenidos mediante el AC, con otros datos que han sido obtenidos con metodologías diferentes

---

<sup>32</sup> Cfr.: Diversos estudios sobre la juventud, sobre actitudes y valores: por ejemplo, MARTÍN SERRANO, Manuel: *Los valores actuales de la juventud en España*. Madrid, Instituto de la Juventud - Ministerio de Asuntos Sociales. 1.991; MARTÍN SERRANO, Manuel: *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1.960 y 1.990*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales - Instituto de la Juventud, 1.994; ORIZO, F.A.: *Los nuevos valores de los españoles. España en la Encuesta Europea de Valores*. Madrid, Fundación Santa María, 1.991; RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia: *De jóvenes y sus identidades. Socioantropología de la etnicidad en Euskadi*. Madrid, Ed. C.I.S, Col. Monografías, 1.991; ZÁRRAGA, José Luis de: *Informe de juventud en España 1.988*. Madrid. Instituto de la Juventud - Ministerio de Asuntos Sociales, 1.989. VV. AA.: *Jóvenes españoles 89*. Madrid, Ed. SM, 1.989, etc.

e independientes, y que, a su vez, pueden constituirse en motivo para la formulación de nuevas hipótesis instrumentales con unos u otros métodos.

Es cierto, como afirma Cicourel<sup>33</sup>, que por mucho que *triangulemos* el resultado siempre será indefinido. Este autor acuña el término “triangulación indefinida”, que viene a indicar que la posibilidad de comparación es indefinida, y puede no acabar en un punto determinado. Pero, habrá de reconocerse al menos que si bien el valor de nuevos datos para confirmar e interpretar datos conocidos es directamente proporcional a las diferencias entre los métodos utilizados para reunirlos, también es cierto que, en cualquier caso, la contrastación constituye una manera legítima de hacer avanzar a una ciencia tan relativa, aproximativa y provisional como la ciencia social.

---

<sup>33</sup>

Cfr. CICOUREL, A.: *Cognitive Sociology*. Harondsworth, Penguin, 1.973, pág. 124.

## 4.2. LAS UNIDADES DE ANÁLISIS

Las unidades de análisis de esta investigación pueden estructurarse de la siguiente manera:

– *unidades de muestreo*<sup>34</sup>: serán los filmes seleccionados de entre aquellos producidos en España en el año 1.960 y el año 1.990, según los catálogos publicados por el I.C.A.A. del Ministerio de Cultura y otras fuentes<sup>35</sup>.

– *unidad de registro*<sup>36</sup>: es el personaje joven que desempeña una función principal en la historia o el relato. Es decir, se toman en cuenta aquellos personajes jóvenes que intervienen en el relato, siempre y cuando tengamos suficientes datos sobre ellos que nos permitan conocer su identidad.

---

<sup>34</sup> Siguiendo a KRIPPENDORFF (1.990, *Op. cit.*, pág. 82): “Las **unidades de muestreo** son aquellas porciones de la realidad observada, o de la secuencias de expresiones de la lengua fuente, que se consideran independientes unas de otras. Aquí, “independientes” es sinónimo de no relacionadas, no ligadas entre sí, no ordenadas o libres, de modo que la inclusión o exclusión de una unidad de muestreo cualquiera como dato de un análisis carece de consecuencias lógicas o empíricas en lo que se refiere a las elecciones entre otras unidades”.

<sup>35</sup> Cfr., por ejemplo, AGUILAR, C.: *Guía del Video-cine*, 4ª edición ampliada. Madrid, Ed. Cátedra, 1.992.

<sup>36</sup> Krippendorff (*op. cit.*, pág. 83) señala que “las unidades de registro se describen por separado, y pueden considerarse partes de una unidad de muestreo que es posible analizar de forma aislada. Aunque las unidades de muestreo tienden a poner límites físicamente discernibles, las distinciones entre las unidades de registro, en cambio, son el resultado de un trabajo descriptivo. HOLSTI (1.969, pág. 116) define una unidad de registro como “el segmento específico de contenido que se caracteriza al situarlo en una categoría determinada”. Las dependencias que podrían existir dentro de las unidades de muestreo se mantienen en la descripción individual de su unidad de registro”.



Para determinar cuáles son estos *personajes principales* del relato nos acogemos a dos tipos de criterios utilizados habitualmente en los análisis filmicos:

- el *criterio de relevancia* se refiere al *peso* que el personaje asume en la narración, es decir, a la cantidad de historia que depende directamente de él, a la medida en que se erige en portador de los acontecimientos y de las transformaciones;
- el *criterio de la focalización* que se refiere a la *atención* que se reserva a los distintos elementos del proceso narrativo.

Aquí nos encontramos con una doble vertiente: la de la “historia” y la del “relato”. En cuanto a la historia vemos que en torno al (o a los) personaje(s) principal(es) se concentran todos los elementos de la historia, convirtiéndolo(s) en un punto central que acaba erigiéndose en foco de atención. En cuanto al relato, entendido como “forma” de la narración en el sentido más literal, vemos que los personajes principales gozan de una mayor atención en la planificación de las imágenes, se le dedican espacios en primer plano con mayor frecuencia que al resto de los personajes o los elementos del ambiente.

Esta caracterización excluye a aquellos jóvenes que son personajes secundarios y de cuyos rasgos de identidad apenas cabe averiguar nada relevante, ni por sus acciones, casi inexistentes, ni por lo que puedan decir de sí mismos o lo que otros personajes digan de ellos. Por otra parte, la unidad de registro que consideramos no se cierra con el tipo de personajes jóvenes que se ha descrito. Así, cuando los jóvenes se muevan en un entorno con adultos (padres u otros) o en los

casos en los que la intervención de adultos en el desarrollo de la acción sea determinante, el adulto también se constituye en unidad de registro y, en consecuencia, son recogidos y analizados todos los datos que de él podamos obtener.

### 4.3. LA DESCRIPCIÓN DEL CORPUS DE ANÁLISIS

La delimitación del corpus no se establece a partir de una construcción muestral de tipo estadístico, sino que se produce a partir de un acotamiento del universo objeto de estudio. Hay que señalar que para efectuar este acotamiento se ha realizado el visionado de todos los films del universo, siempre que fueron accesibles.

#### 4.3.1. PROCESO DE ACOTAMIENTO DEL CORPUS

Un primer acotamiento se produce con la elección de las películas producidas en el año 60 y en el año 90. Dentro de estas fechas, la selección de los filmes se realiza en dos etapas, que se corresponden con dos tipos de criterios de selección del corpus:

- a) Criterios teóricos de selección del corpus.
- b) Criterios prácticos de selección del corpus.

##### *a) Criterios teóricos de selección del corpus de análisis.*

(1). En primer lugar, se descartan todas aquellas obras que no sean coetáneas, tanto en su realización como en su temática, a la época que se analiza, independientemente de su fecha de estreno e incluso de si fueron exhibidas. Es decir, no se seleccionarán para su estudio aquellos filmes cuyo transcurso tenga lugar en otro momento histórico que no sea el año 1.960 o el año 1.990. Quedan,

por tanto, también excluidos aquellos que sean adaptaciones de novelas extranjeras (de cualquier época) o de novelas españolas de otra época al contexto espacio-temporal español del momento, así como las actualizaciones de obras clásicas (relatos bíblicos o textos shakesperianos o griegos, por ejemplo).

(2). Puesto que el análisis se centra en los *rasgos de identidad de los jóvenes* en el cine español, serán seleccionados aquellos filmes cuyos personajes principales<sup>37</sup> más significativos sean jóvenes y cuya acción esté directamente relacionada con la realidad española.

Esta selección no descarta aquellos otros films cuyos personajes cumplan estas condiciones pero cuya acción transcurra, total o parcialmente, en otros países siendo españoles los personajes principales, ni aquellos en las que alguno de los personajes principales sea extranjero, siempre y cuando se cumplan los requisitos anteriormente mencionados.

(3). Por lo que se refiere a las coproducciones entre España y otros países, sólo se tendrán en consideración aquellos filmes que se ajusten a los criterios básicos expuestos en el primer punto (1). En estos films la coproducción española no ha de estar limitada a una simple participación en capital o a apoyo técnico. Es necesario, para que sean considerados como unidades integrantes del corpus de

---

<sup>37</sup> Véase, supra en el párrafo relativo a las unidades de registro, la definición de la categoría de *personaje principal*.

análisis, que traten la realidad española del momento y que la parte principal del equipo creativo sea española (v.g., el director, el guionista,...).

(4). Asimismo, se descartan aquellos films que pertenecen a géneros muy codificados como pueden ser *western*, *artes marciales*, *aventuras*, *policíaco*, *ciencia ficción*, etc., por considerar que, al tener unas estructuras narrativas totalmente definidas y unos personajes que responden a los estereotipos propios de cada género, no son pertinentes en el corpus de análisis. Por supuesto, habría que añadir que muchos de estos géneros se sitúan, por definición, en otros contextos temporales y/o espaciales que no se contemplan en esta investigación.

#### *b) Criterios prácticos de selección del corpus de análisis*

Esta primera selección de los films se hace en el momento inicial de la investigación sobre los “catálogos argumentales”<sup>38</sup> editados por los organismos públicos correspondientes. Así, Uniespaña “servicio para las actividades exteriores y propaganda del cine español, directamente conectado con el Grupo Sindical de Producción Cinematográfica”, dependiente del Ministerio de Información y Turismo en 1960 y el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales del Ministerio

---

<sup>38</sup> Denominación que damos a aquellos inventarios de las películas producidas en el año correspondiente y de las que además se aporta una sinopsis argumental. Tienen una clara intencionalidad promocional de nuestra filmografía: en el año 60 se editaban en varios idiomas independientemente y en la actualidad se recoge la sinopsis en español, inglés y francés en la misma página.

de Cultura en 1.990 y 1.991. Consultamos, además, otras fuentes bibliográficas como son “catálogos de producción” para el año 60 y la *Guía del video-cine* de Carlos AGUILAR<sup>39</sup> para ambas fechas. Esta búsqueda nos permite constatar que las fuentes bibliográficas consultadas no coinciden en fechas, títulos, número de films, etc.

En el año 60 existen discrepancias entre el “catálogo argumental” y el “catálogo de producción”, editados ambos por el mismo Organismo. Para el manejo de la Guía del video-cine, organizada por orden alfabético no por fechas, realizamos una base de datos y una búsqueda adicional, entresacando de los 18.500 títulos recogidos aquellos que el autor referencia como españoles (o coproducciones) de los años 1960, 1990 y 1991. El resultado es que nuevamente surgen discrepancias entre las fuentes: no coinciden los años, las películas,... (v.g., *Los golfos* de Carlos Saura está fechada en 1960 en el Catálogo estatal y en 1959 en la Guía).

Dada la disparidad de los datos que nos ofrecen las distintas fuentes consultadas, optamos por escoger un único criterio, el que proporciona el Catálogo estatal, ya que es el seguido por la Filmoteca Española, lugar donde habría de registrarse gran parte de los datos de esta investigación.

Una vez realizada sobre el papel esta selección, la localización física de los films que habían de ser visionados y analizados presentaba una dificultad en ocasiones insuperable. La imposible localización, en muchos casos, de los films ha condicionado de manera determinante el número de películas testadas, así como la prolongada duración de la investigación.

---

<sup>39</sup> En su 4ª edición ampliada. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, 1.992.

Gracias a la buena disponibilidad y colaboración del personal de la Filmoteca Española, fue posible la localización y el visionado de buena parte del material elegido. No obstante, muchas de las películas seleccionadas han sido calificadas en nuestra base de datos como “inencontrables” por varias circunstancias: o bien las copias existentes no pueden visionarse puesto que son las únicas que quedan de un determinado film y se consideran “copias de seguridad”, o bien se encuentran deterioradas y esperando una copia en buen estado, o bien están incompletas. Estas circunstancias ocasionaron la eliminación de un número apreciable de los films seleccionados en el año 60 (v.g., *A las cinco de la tarde*, *Días de feria*, *Feria en Sevilla*, *Las estrellas*, *Pasa la tuna*, *Un bruto para Patricia*, entre otras).

Por lo que respecta a los films correspondientes al año 1990 la localización del corpus presenta problemas distintos. Como es de esperar, las copias se hallan en perfecto estado, pero hay un buen número de ellas que no se encuentran en los fondos de la Filmoteca Española. A pesar de la obligación que marca la Ley sobre la entrega de una copia de cada producción española en esta Institución, la mayor parte de las obras resultan nuevamente “inencontrables”. Este hecho nos lleva a ampliar el corpus de análisis incluyendo 1.991, de modo que el número de películas del corpus fuese similar al obtenido en 1.960 y que los datos obtenidos fueran suficientemente representativos.

A partir de este momento, la búsqueda del material no hallado en la Filmoteca se dispersa por productoras, video-clubs, coleccionistas,... Dado que las productoras no disponen de copias visionables y las películas no se han editado en

video o están descatalogadas, el corpus termina constituyéndose gracias a la colaboración del propietario de un video-club y a Canal Plus<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Concretamente, Carlos de Paz, aficionado al cine español que dedicó desinteresadamente su tiempo a localizar parte del material, y la cadena de TV Canal Plus nos proporcionaron la posibilidad de visionar algunas de aquellas películas a las que no fue posible acceder por otros medios.



#### 4.3.2. RELACIÓN DE COMPONENTES DE UNIVERSO Y DEL CORPUS DEL ANÁLISIS

##### UNIVERSO DE LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS EN 1.960

*Películas cuyas copias han resultado inaccesibles (1.960):*

- *A las cinco de la tarde*
- *Días de feria*
- *El amor que yo te di*
- *El casco blanco*
- *El indulto*
- *Feria en Sevilla*
- *Julia y el celacanto*
- *Las estrellas*
- *Los abanderados de la providencia*
- *Los claveles*
- *María, matrícula de Bilbao*
- *Melocotón en almibar*
- *Pasa la tuna*
- *Siega verde*
- *Sueños de mujer*
- *Un bruto para Patricia*
- *Un trono para Cristy*

*Películas de género no incluidas en el corpus (1.960):*

- Históricas o de época:

- *Alfonso XII y María Cristina*
- *Ama Rosa*
- *Café de Chinitas*
- *El príncipe encadenado*
- *La corista*
- *La paz empieza nunca*
- *La reina del Tabarín*
- *La rosa roja*
- *Las legiones de Cleopatra*
- *Mi calle*
- *Mi último tango*
- *Pelusa*
- *Sentencia contra una mujer*
- *Sólo para hombres*

- Policiacas y de suspense:

- *Don Lucio y el Hermano Pío*
- *El inocente*
- *La mentira tiene cabellos rojos*
- *091, policía al habla*
- *Altas variedades*

- Otros géneros:

- *El pequeño coronel* (niño cantor)
- *En las ruinas de Babilonia* (Aventuras)
- *Un rayo de luz* (niña cantante)

*Películas coproducidas no incluidas en el corpus (1.960):*

- Coproducciones Hispano-Italianas:

- *Contrabando en Nápoles*
- *La culpa fue de Eva*
- *Los últimos días de Pompeya*
- *¡ Qué bella eres, Roma!*
- *Somos dos fugitivos*
- *Una mujer para Marcelo*
- *Vacaciones en Mallorca*

- Otras coproducciones europeas:

- *El secreto de los hombres azules* (Hispano-Francesa)
- *Juanito* (Hispano-alemana. Niño cantor)

- Coproducciones con Latinoamérica:

- *Patricia mía* (Hispano-Argentina)
- *Aventuras de Joselito en América* (Hispano-Mexicana. Niño cantor)

*Películas que no incluyen jóvenes como personajes principales y películas no incluidas por otros motivos (1.960):*

- *Botón de ancla* (versión de película de los años 40)
- *Hay alguien detrás de la puerta*
- *Maribel y la extraña familia*
- *Navidades en Junio*
- *El cochecito*

*Películas que en principio cabe incluir en el corpus de análisis (1.960):*

- *¡Ahí va otro recluta!*
- *Amor bajo cero*
- *¡Aquí están las vicetiples!*
- *Festival en Benidorm*
- *Los chicos*
- *Los desamparados*
- *Los golfos*
- *Melodías de hoy*
- *Trío de damas*
- *Un paso al frente*

## UNIVERSO DE LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS EN 1.990

*Películas cuyas copias han resultado inaccesibles (1.990):*

- *Bazar Viena*
- *Doblones de a ocho*
- *El mejor de los tiempos*
- *El tesoro*
- *La bañera*
- *Los días del cometa*
- *Ovejas negras*

*Películas de género no incluidas en el corpus (1.990):*

- Históricas y biográficas:

- *Aquí huele a muerto (¡Pues yo no he sido!)*
- *Capitán Escalaborns*
- *Dalí*
- *Despertaferro, el grito del fuego* (dibujos animados)
- *La cruz de Iberia*
- *La sombra del ciprés es alargada*
- *La telaraña*
- *Las edades de Lulú*
- *Yo soy esa.*

- Policiácas o de suspense:

- *A solas contigo*
- *Solo o en compañía de otros*
- *Superagentes en Mallorca*

- Otros géneros:

- *Innisfree* (documental)
- *Os galegos* (documental)
- *La luna negra* (terror)
- *La señora del Oriente-Express* (soft core)
- *Sauna* (soft core)
- *Ratita ratita* (adaptación cuento infantil)

*Películas coproducidas no incluidas en el corpus (1.990):*

- coproducciones europeas:

- *¡Ay Carmela!* (Hispano-Italiana. Histórica)
- *Boris Godunov* (Hispano-Francesa. Histórica)
- *La bahía esmeralda* (Hispano-Francesa. Aventuras)
- *El fraile* (Hispano-Inglesa. Histórica)
- *Los ángeles* (Hispano-Suiza. Policiáca).

- coproducciones con Latinoamérica:

- *Caidos del cielo* (Hispano-Peruana)
- *Nunca estuve en Viena* (Hispano-Argentina. Histórica)

- Otras coproducciones:

- *La batalla de los tres reyes (Tambores de fuego)*  
(Hispano-Marroquí. Histórica).

*Películas que en principio cabe incluir en el corpus de análisis (1.990):*

- *Boom boom* (coproducción Hispano-Belga)
- *Contra el viento*
- *Disparate nacional*
- *El anónimo... ¡Vaya papelón!*
- *La blanca Paloma*
- *Las cartas de Alou*
- *Lo más natural*
- *Visiones de un extraño*

## UNIVERSO DE LAS PELÍCULAS PRODUCIDAS EN 1.991

*Películas cuyas copias han resultado inaccesibles (1.991):*

- *Barcelona lamento*
- *Bienvenido a Veraz*
- *Cómo levantar mil kilos*
- *Chatarra*
- *Escrito en las estrellas*
- *Gente de barro*
- *Hay que zurrar a los pobres*
- *Las apariencias engañan*
- *¿Lo sabe el ministro?*
- *Loraldia*
- *Los mares del Sur*
- *Lucrecia*
- *Mala yerba*
- *Mi ministro ruso*
- *No me compliques la vida*
- *Perfidia*
- *Siempre felices*
- *Terranova*
- *Un submarino en el mantel*



*Películas de género no incluidas en el corpus (1.991):*

- Históricas y biográficas:

- *Alas de mariposa*
- *Amantes*
- *El cielo sube*
- *El día que nací yo*
- *El tiempo de Neville*
- *La noche más larga*
- *La viuda del capitán Estrada*
- *Los papeles de Aspern*
- *Martes de carnaval*
- *Merlín*
- *Sandino*
- *Santa Cruz, el cura guerrillero*
- *Solitud*
- *Tramontana*

-Policíacas o de suspense:

- *Lolita al desnudo*
- *Manila*
- *Todo por la pasta*

- Adaptaciones:

- *El juego de los mensajes invisibles*
- *La taberna fantástica*
- *Como ser mujer y no morir en el intento*

- Otros:

- *Don Juan en los infiernos*
- *Marcelino pan y vino* (versión de la anterior)
- *El amor sí tiene cura*
- *El robo de la joya* (Humoristas. Martes y Trece)
- *Jet Marbella Set*
- *Ni se te ocurra* (Humoristas. Cruz y Raya)
- *Tacones lejanos*

*Películas coproducidas no incluidas en el corpus (1.991):*

- Coproducciones europeas:

- *Catorce estaciones* (Hispano-Francesa. Histórica)
- *El largo invierno* (Hispano-Francesa. Histórica)
- *Dancing machine* (Hispano-Francesa. Policiaca)
- *El avaro* (Hispano-Italo-Francesa. Adaptación)
- *El ladrón de niños* (Hispano-Italo-Francesa)
- *El invierno en Lisboa* (Hispano-Luso-Francesa)
- *No, o la vanagloria de mandar* (Hispano-Luso-Francesa)

- *El rey pasmado* (Hispano-Franco-Portuguesa. Histórica)
- *El hombre que perdió su sombra* (Hispano-Franco-Suiza)
- *La mansión de Cthulhu* (Hispano-Inglesa. Terror)
- *Beltenebros* (Hispano-Holandesa. Histórica)

- Coproducciones con Latinoamérica:

- *Latino Bar* (Hispano-Venezolano-Cubana)

*Películas que en principio cabe incluir en el corpus de análisis (1.991):*

- *Amo tu cama rica*
- *Nunca estás en casa*
- *¿Qué te juegas, Mari Pili?*
- *Salsa rosa.*

CORPUS DEL ANÁLISIS (1.969, 1,990 / 1.991)

Corpus de 1.960:

- 1· ¡Ahí va otro recluta!*
- 2· Amor bajo cero*
- 3· ¡Aquí están las vicetiples!*
- 4· Festival en Benidorm*
- 5· Los chicos*
- 6· Los desamparados*
- 7· Los golfos*
- 8· Melodías de hoy*
- 9· Trío de damas*
- 10· Un paso al frente*

Corpus de 1.990 / 1.991:

- 11· Boom boom*
- 12· Contra el viento*
- 13· Disparate nacional*
- 14· El anónimo... ¡Vaya papelón!*
- 15· La blanca Paloma*
- 16· Las cartas de Alou*
- 17· Lo más natural*
- 18· Visiones de un extraño*

*19· Amo tu cama rica*

*20· Nunca estás en casa*

*21· ¿Qué te juegas, Mari Pili?*

*22· Salsa rosa.*

#### **4.4. EL PROTOCOLO DE ANÁLISIS Y LAS BASES DE DATOS**

A partir del Planteamiento Teórico ha de configurarse un protocolo de análisis que integre las categorías que allí se han definido. Las categorías del análisis sirven de base para conocer ciertos datos del corpus que nos permitan corroborar las hipótesis planteadas. Estas categorías estructuran el conjunto de items del protocolo de análisis.

Para saber cuáles sean las categorías pertinentes y cuáles los items con que se ha de configurar el protocolo de análisis se realiza un pre-test que consta de la elaboración de un primer protocolo y una aplicación del mismo sobre el corpus. El resultado de este pre-test es tabulado en una primera base de datos, con un soporte PC y con el programa dBase.

Observamos de esta prueba piloto que existe una gran homogeneidad y una escasa distribución de los datos por el conjunto de categorías codificadas. Esta información nos lleva a entender que resulta necesaria una asimilación de estas categorías a otras más generales, y, por consiguiente, a una mayor integración de los datos. Como se ha obrado, con fines operativos, reduciendo la información, muchos de los datos contenidos en esta primera base hubieran corrido el peligro de perderse si no se hubiera optado por conservar la base de datos que los contiene para poder recurrir a ella si es preciso en el momento de la interpretación de los resultados. De este modo, los datos de esta primera base se encuentran a disposición del analista por si resulta necesaria alguna especificación de las categorías más generales con que se configura el nuevo protocolo y se construye la nueva base de datos.

En cualquier caso, el proceso de pre-test nos aconseja una depuración del protocolo de análisis y un cambio en la base de datos que ha de contener las respuestas a los items planteados.

En cuanto a la base de datos, se utiliza a este respecto un soporte Macintosh, y el programa de tabulación Statview 512+, dada la facilidad que proporciona para la elaboración posterior de tablas de contingencia con las que establecer comparaciones, en términos de asociación o disociación entre variables. Esta base de datos se compone de tres sub-bases:

Sub-bases de que se compone la Base de datos definitiva:

- 1a) Base de los rasgos de los jóvenes, con independencia de las dos épocas analizadas
- 2a) Base de los rasgos de los jóvenes (año 1.960)
- 2b) Base de los rasgos de los jóvenes (años 1.990/91)

En cuanto al protocolo de análisis definitivo que se aplica al corpus de análisis es el mismo para las dos fechas a comparar (60 vs. 90 / 91), lo que supone poder detectar las semejanzas y diferencias existentes entre ellas respecto a los rasgos de identidad de los jóvenes. La ficha del Protocolo de Análisis testado, que recoge todas las variables y categorías comentadas en el Planteamiento Teórico, aparece en las páginas adjuntas, por lo que eludimos ya cualquier otro comentario para no ser reiterativos. Por su parte el Libro de Codigos que permite la aplicación del Protocolo de Análisis puede consultarse en el APENDICE de este estudio.

## PROTOCOLO IDENTIDAD PERSONAJES

### IDENTIFICACIÓN PELÍCULA

TÍTULO:

AÑO:

PERSONAJE N°:

DE LA PELÍCULA N°:

TIPO DE NARRACIÓN:

### IDENTIFICACIÓN SOCIOCULTURAL DEL PERSONAJE:

P.1. SEXO

1	V	
2	M	

P.2. EDAD

1	PRIMERA JUVENTUD (15-20)	
2	JUVENTUD MEDIA (21-25)	
3	JUVENTUD TARDÍA (26 Ó MAS)	
4	INDETERMINADA	
5	ADULTO	

P.3. ESTADO CIVIL

1	SOLTERO	
2	CASADO	
3	COHABITA	
4	DIVORCIADO	
5	SEPARADO	
6	VIUDO	
7	NO CONSTA	

P.4. HABITAT

1	RURAL	
2	CIUDAD PEQUEÑA	
3	GRAN URBE	
4	NO CONSTA	

P.5. RESIDENCIA

1	FAMILIAR	
2	CASA PROPIA	
3	PENSIÓN, HOTEL,...	
4	COLEGIO MAYOR	
5	PISO COMPARTIDO	
6	CASA FAMILIARES	
7	NO EXISTE	
8	OTROS	
9	NO CONSTA	



## P.6. ESTATUS

1	BAJO	
2	MEDIO	
3	ALTO	
4	NO CONSTA	

## P.7. AUTONOMÍA

1	EMANCIPADO	
2	NO EMANCIPADO	
3	NO CONSTA	

## P.8. NIVEL DE ESTUDIOS

1	SIN ESTUDIOS	
2	EST. PRIMARIOS	
3	EST. MEDIOS	
4	EST. SUPERIORES	
5	OTROS	
6	NO CONSTA	

## P.9. TIPO DE UNIDAD FAMILIAR

1	RELIGIOSA	
2	CIVIL	
3	COHABITACIÓN	
4	UNIPERSONAL	
5	NO EXISTE / NO CONSTA	

## P.10. DESARROLLO OCUPACIONAL

1	ESTUDIOS	
2	TRABAJO	
3	OTROS	
4	NO CONSTA	

## P.11. PROFESIÓN

1	MILITARES	
2	ACTIVIDADES ARTÍSTICAS	
3	AUTÓNOMOS Y PROFESIONALES LIBERALES	
4	DEPORTISTAS	
5	ACTIVIDADES DELICTIVAS	
6	ASALARIADOS	
7	OTROS....	
8	NO CONSTA	

## P.12. ASOCIACIONES DE ADSCRIPCIÓN

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

## P.13. GRUPOS DE PARES

1	PERTENECE	
2	AISLADO	
3	NO CONSTA	

## P.14. TIPO DE PERTENENCIA

1	GRUPAL	
2	PAREJA	
3	AMBOS	

## P.15. JERARQUÍA EN LA GRUPALIDAD

1	VERTICAL	
2	HORIZONTAL	
3	AMBOS	
4	NO CONSTA	

## P.16. SOCIALIDAD DE LA GRUPALIDAD

1	COMPETITIVIDAD	
2	SOLIDARIDAD	
3	AMBOS	
4	NO CONSTA	

## P.17. PAREJA QUE CONSTITUYE

1	FIJA	
2	NO FIJA	
3	SIN PAREJA	
4	NO CONSTA	

## P.18. PAREJA QUE ASPIRA A CONSTITUIR

1	FIJA	
2	NO FIJA	
3	SIN PAREJA	
4	NO CONSTA	

## P.19. OCIO

## P.19. A. LUGAR DEL OCIO

1	EN CASA	
2	FUERA DE CASA	
3	AMBOS	
4	NO CONSTA	

## P.19.B. OCIO FUERA DE CASA

1	DISCOTECAS, BARES,...	
2	ESPACIOS DEPORTIVOS / CULTURALES	
3	OTROS	
4	N.C.	

## P.19.C. TIEMPO DE OCIO

1	DIURNO	
2	NOCTURNO	
3	AMBOS	

## MARCOS ESPACIO-TEMPORALES DE LA ACCIÓN DEL PERSONAJE

### P.20. ENTORNO SOCIOPOLÍTICO

#### P.20.A. ENTORNO SOCIOPOLÍTICO

1	SIN SIGNIFICACIÓN	
2	CON SIGNIFICACIÓN	

#### P.20.B. SIGNIFICACIÓN DEL ENTORNO

1	SOCIAL	
2	POLÍTICO	
3	ECONÓMICO	
4	OTROS	

### P.21. ENTORNO RESIDENCIAL DEL PERSONAJE

1	MARGINAL	
2	NO MARGINAL	
3	NO CONSTA	

### P.22. ESPACIO PROPIO DEL PERSONAJE EN LA VIVIENDA

1	TODA LA VIVIENDA	
2	DORMITORIO	
3	OTROS	
4	NO CONSTA / NO EXISTE	

### P.23. ESCENARIOS DE LA ACCIÓN

1	PÚBLICOS	
2	SEMIPÚBLICOS	
3	PRIVADOS	
4	NO CONSTA	

### P.24. PAUTA DE USO DE LOS ESCENARIOS

1	USO NORMAL	
2	USO ANORMAL	
3	NO CONSTA	

### P.25. ÁMBITOS DE VIDA

#### P.25.A. FORMACIÓN

1	SI	
2	NO	

#### P.25.B. PROFESIONAL-LABORAL

1	SI	
2	NO	

#### P.25.C. FAMILIAR

1	SI	
2	NO	

#### P.25.D. LÚDICO-AFECTIVO

1	SI	
2	NO	

P.25.E. AMOROSO

1	SI	
2	NO	

P.26. OCUPACIÓN ESPACIAL POR ÁMBITOS DE VIDA

P.26.A. FORMACIÓN

1	EXTERIORES	
2	INTERIORES	
3	AMBOS	

P.26.B. PROFESIONAL-LABORAL

1	EXTERIORES	
2	INTERIORES	
3	AMBOS	

P.26.C. FAMILIAR

1	EXTERIORES	
2	INTERIORES	
3	AMBOS	

P.26.D. LÚDICO-AFECTIVO

1	EXTERIORES	
2	INTERIORES	
3	AMBOS	

P.26.E. AMOROSO

1	EXTERIORES	
2	INTERIORES	
3	AMBOS	

P.27. OCUPACIÓN TEMPORAL POR ÁMBITOS DE VIDA

P.27.A. FORMACIONAL

1	NOCTURNO	
2	DIURNO	
3	AMBOS	

P.27.B. PROFESIONAL-LABORAL

1	NOCTURNO	
2	DIURNO	
3	AMBOS	

P.27.C. FAMILIAR

1	NOCTURNO	
2	DIURNO	
3	AMBOS	

P.27.D. LÚDICO-AFECTIVO

1	NOCTURNO	
2	DIURNO	
3	AMBOS	

## P.27.E. AMOROSO

1	NOCTURNO	
2	DIURNO	
3	AMBOS	

**IDENTIDAD NARRATIVA**

## P.28. FUNCIÓN DEL PERSONAJE

1	PROTAGONISTA	
2	ANTAGONISTA	
3	COOPERANTE DEL PROTAGONISTA	
4	COOPERANTE DEL ANTAGONISTA	
5	AGONISTA	
6	TESTIGOS	
7	OTRO...	

## P.29. ROLES DEL PERSONAJE

## P.29.A. ROLES AMOROSOS

1	SI	
2	NO	

## P.29.B. ROLES DE AMISTAD

1	SI	
2	NO	

## P.29.C. ROLES FAMILIARES

1	SI	
2	NO	

## P.29.D. ROLES OCUPACIONAL-PROFESIONALES

1	SI	
2	NO	

## P.29.E. ROLES SOCIALES

1	SI	
2	NO	

## P.29.F. OTROS ROLES

1	SI	
2	NO	

**ASPIRACIONES - METAS - OBJETIVOS****P.30. OBJETIVOS DEL PERSONAJE****P.30.A. FORMACIÓN**

1	SI	
2	NO	

**P.30.B. ECONÓMICO-LABORAL**

1	SI	
2	NO	

**P.30.C. FAMILIAR**

1	SI	
2	NO	

**P.30.D. DIVERSIÓN**

1	SI	
2	NO	

**P.30.E. AMOR**

1	SI	
2	NO	

**P.31. LOGRO DE LOS OBJETIVOS****P.31.A. FORMACIÓN**

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

**P.31.B. ECONÓMICO-LABORAL**

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

**P.31.C. FAMILIAR**

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

**P.31.D. DIVERSIÓN**

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

**P.31.E. AMOR**

1	SI	
2	NO	
3	NO CONSTA	

## P.32. NORMATIVIDAD DE LA CONDUCTA

## P.32.A. FORMACIÓN

1	PROSCRITA	
2	PRESCRITA	
3	PERMITIDA	
4	NO CONSTA	

## P.32.B. ECONÓMICO-LABORAL

1	PROSCRITA	
2	PRESCRITA	
3	PERMITIDA	
4	NO CONSTA	

## P.32.C. FAMILIAR

1	PROSCRITA	
2	PRESCRITA	
3	PERMITIDA	
4	NO CONSTA	

## P.32.D. DIVERSIÓN

1	PROSCRITA	
2	PRESCRITA	
3	PERMITIDA	
4	NO CONSTA	

## P.32.E. AMOR

1	PROSCRITA	
2	PRESCRITA	
3	PERMITIDA	
4	NO CONSTA	

## P.33. SANCIÓN DE LA CONDUCTA

## P.33.A. FORMACIÓN

1	RECOMPENSA	
2	PUNICIÓN	
3	NO CONSTA	

## P.33.B. ECONÓMICO-LABORAL

1	RECOMPENSA	
2	PUNICIÓN	
3	NO CONSTA	

## P.33.C. FAMILIAR

1	RECOMPENSA	
2	PUNICIÓN	
3	NO CONSTA	

P.33.D. DIVERSIÓN

1	RECOMPENSA	
2	PUNICIÓN	
3	NO CONSTA	

P.33.E. AMOR

1	RECOMPENSA	
2	PUNICIÓN	
3	NO CONSTA	

**CREENCIAS - ACTITUDES**

P.34. ANTE LA RELIGIÓN

1	INDIFERENCIA	
2	RECHAZO	
3	COMPROMISO	
4	NO CONSTA	

P.35. ANTE LA POLÍTICA

1	INDIFERENCIA	
2	RECHAZO	
3	COMPROMISO	
4	NO CONSTA	

P.36. ANTE EL DINERO

1	INDIFERENCIA	
2	SUPERVIVENCIA	
3	PASIONAL	
4	NO CONSTA	

P.37. ANTE EL ÉXITO

1	INDIFERENCIA	
2	SUPERVIVENCIA	
3	PASIONAL	
4	NO CONSTA	

P.38. SEXUALIDAD

P.38.A. TIPO DE ACTITUD ANTE EL SEXO

1	INHIBIDA	
2	DESINHIBIDA	
3	NO CONSTA	

P.38.B. COMPROMISO ANTE EL SEXO

1	SI	
2	NO	



#### 4.5. TÉCNICA DE ANÁLISIS

Para el *análisis de los datos* se opta por dos vías:

1- El tratamiento estadístico de frecuencias simples y de frecuencias cruzadas a partir de *tablas de contingencia*; y el análisis cualitativo de estos cuadros reparando en la relevancia de las asociaciones y dispersiones. El análisis de las frecuencias simples y el análisis de frecuencias cruzadas se efectuará con el objeto de descubrir la estructura más probable de las relaciones existentes entre las variables de los distintos materiales comunicativos que consideramos.

2- El tratamiento lógico-semántico de las categorías del análisis se realizará para determinar la *discriminación* y la *consistencia* entre los rasgos atribuidos a los jóvenes de los dos conjuntos muestrales analizados.

De las técnicas citadas para el procesamiento de la información (*Tablas de Contingencia* para frecuencias cruzadas y el *análisis lógico-semántico*) se podrá obtener un rico muestrario de la evolución de la imagen de los jóvenes así como de la evolución de la misma cinematografía española en la medida en que ofrece diversa participación en sus relatos a los jóvenes.

##### a) *El análisis de Tablas de Contingencia.*

En esta investigación vamos a recurrir a las tablas de contingencia para llevar a cabo el análisis comparativo (asociación y disociación) entre variables y entre los dos conjuntos muestrales (60 vs. 90 / 91) que conforman el corpus.

Es sabido que una Tabla de contingencia es una matriz, o cuadro de doble entrada, que permite comparar entre sí las frecuencias de cada una de las categorías o clases de dos variables. *Contingencia* es un término que denota “*dependencia*”. Antes de intentar encontrar la dependencia entre variables en una tabla de contingencia, resulta pertinente explicitar los elementos que se van a comparar a partir de su anotación en un Protocolo de análisis de contenido.

Cuando se comparan dos variables en una Tabla de contingencia, lo que se hace es reunir los casos que coinciden compartiendo la *comprensión* de una de las categorías o clases de una variable, con la *comprensión* de otra de las categorías o clases de otra variable. Por eso, una Tabla de contingencia es siempre una matriz con tantas casillas como sean necesarias al producto del número de categorías o clases de una variable por el número de categorías o clases de la otra. Se hará coincidir, por tanto, en cada casilla, a todos aquellos casos que se incluyen a la vez en dos categorías o clases diferentes de variables, cada una con su propio criterio de *comprensión*. Cada casilla, por consiguiente, tiene su propia *extensión*, o número de casos, y cada una de ellas representa una nueva división del conjunto de casos en *subconjuntos*. Estos *subconjuntos* vendrán definidos por cuantas casillas sean necesarias en esa matriz, o cuadro de doble entrada, que tiene tantas *columnas* como categorías o clases incluya una de las variables, y tantas *filas* como categorías o clases contenga la otra variable. La *extensión*, o número de casos, de cada una de las *columnas* y de cada una de las *filas* será, por tanto, la misma que cada una de las categorías o clases tiene cuando se observa la variable con independencia de cualquier otra.

Cada *columna* tendrá un número **m** de casillas; y cada *fila* un número **n** de casillas. Por eso hemos dicho que, al comparar variables en una Tabla de contingencia, se efectúa una división en *subconjuntos*. Porque lo que se hace es dividir ahora la *extensión* de cada categoría o clase de una variable en tantos nuevos *subconjuntos* como categorías o clases contenga la otra variable, y viceversa.

Las tablas de contingencia que se analizan son de dos tipos: tablas de números absolutos y tablas porcentuales. En este segundo caso, las tablas porcentuales se diferencian, a su vez, entre las que toman una de las variables cruzadas como independiente (por ejemplo, expresada en columnas), y las que toman la otra variable cruzada como independiente (por ejemplo, expresada en filas).

El procedimiento de selección de los cruces de categorías pertinentes al análisis se realiza a partir de las tablas porcentuales, basándose en la *diferencia de proporciones*. Como se sabe, en las tablas de contingencia las diferencias de proporciones entre dos variables (por ejemplo x e y) alcanzan distintos guarismos para cada cruce de sus categorías respectivas; estos guarismos están ponderados por su igualación marginal (100%).

El procedimiento es el siguiente:

(1). Tomando en consideración una de las variables que se cruzan como independiente —por ejemplo, consideramos así a la variable que ubica sus categorías en columnas— comprobamos los cruces habidos con las categorías de la otra variable —aquella que ubica sus categorías en filas—. En los cruces cuya extensión (frecuencia cruzada) se supera el porcentaje de su marginal en columnas, entendemos que existe

significatividad de la variable independiente con relación a la dependiente. Dicho de otro modo, cuando se toma como variable independiente “x” y como variable dependiente “y”, estando ubicadas, por ejemplo las categorías de “x” en columnas y las categorías de “y” en filas, cada una de las categorías de “x” tiene un marginal de 100%, en tanto que las categorías de y poseen distintos marginales porcentuales, cuya suma es el 100%. Se trata, entonces, de efectuar la comparación entre el guarismo que arroja el cruce entre dos categorías de las variables “x” e “y” por ver si tal cómputo supera el diverso porcentaje marginal que presentan las filas. Lo que ocurre, en definitiva, es que la variable independiente (x, columna) proporciona las categorías, mientras que se calculan las proporciones de estas categorías para cada una de las categorías de la variable dependiente (y, fila); de ahí que las columnas aparezcan igualadas en su marginal (100%), mientras que cada una de las filas posee un marginal específico, que es el que debe de servir de referencia a la comparación.

(2). Y viceversa, tomando en consideración una de las variables que se cruzan como independiente -por ejemplo, consideramos ahora la variable que ubica sus categorías en filas-, comprobamos los cruces habidos con las categorías de la otra variable -aquella que ubica sus categorías en columnas-. En los cruces cuya extensión (frecuencia cruzada) se supera el porcentaje de su marginal en filas, entendemos que existe significatividad de la variable independiente con relación a la dependiente. Dicho de otro modo, cuando se toma como variable independiente “y” y como variable dependiente “x”, estando ubicadas, por ejemplo, las categorías de “y” en filas y las categorías de “x” en columnas, cada una de las categorías de “y”

tiene un marginal de 100%, en tanto que las categorías de “x” poseen distintos marginales porcentales, cuya suma es el 100%. Se trata, entonces, de efectuar la comparación entre el guarismo que arroja el cruce entre dos categorías de las variables “x” e “y”, por ver si tal cómputo supera el diverso porcentaje marginal que presentan las columnas. Lo que ocurre, en definitiva, es que la variable independiente (y, fila) proporciona las categorías, mientras que se calculan las proporciones de estas categorías para cada una de las categorías de la variable dependiente (x, columnas); de ahí que las filas aparezcan igualadas en su marginal (100%), mientras que cada una de las columnas posee un marginal específico, que es el que debe de servir de referencia en la comparación.

(3). Ocurre que, con independencia de cuál sea la variable independiente o dependiente, en ocasiones aparecen como significativos los mismos cruces entre categorías. Los cruces significativos tanto en (1) como en (2) vamos a considerarlos como los más relevantes para el análisis.

#### *b) El análisis lógico-semántico*

Para entender mejor el análisis lógico-semántico que se realiza conviene determinar lo que se entiende en este estudio por *Significatividad estadística*, *Consistencia* y *Discriminación*, tanto si se trata de las frecuencias simples de las categorías de una variable o de las frecuencias cruzadas entre categorías de distintas variables.

- *Significatividad estadística y Relevancia teórica.* Como se ha indicado, no resulta preciso averiguar cuál sea la significatividad de las categorías en este estudio, puesto que no se ha delimitado una muestra estadística del universo sino que se ha compuesto un corpus de análisis a partir de criterios teóricos, de modo que en este corpus se hallan todos los casos posibles en función de esos criterios. No obstante, a pesar de que la significatividad está asegurada, para clarificar las relaciones entre los datos, se ha partido del supuesto de la significatividad estadística, identificable con la relevancia teórica de las categorías más frecuentadas. En estos términos, cabe entender la frecuencia de aparición de cada categoría (o del cruce entre dos categorías de distintas variables) como *significativa* si supera la media de frecuentación de la variable (o de las variables) a la(s) que pertenece.

- *Consistencia.* Cuando la frecuencia de una categoría (o de un cruce entre dos categorías) es significativa no siéndolo las del resto de las categorías (o cruces de categorías) que componen la variable (o variables cruzadas).

- *Inconsistencia.* Se producirá cuando las frecuencias de las diversas categorías de una variable (o de los cruces de diversas categorías de las variables cruzadas) son significativas y equivalentes en su frecuencia.

- *Discriminación.* Las frecuencias de categorías (o de los cruces de categorías) que discriminan son aquellas que presentan diferencias específicas con el resto de categorías (o cruces de categorías).

El resultado de estas prácticas analíticas es la configuración de una estructura significativa, consistente y discriminativa de los rasgos de los jóvenes, en tanto que personajes principales, en la cinematografía española, diferenciados en las dos épocas que se comparan. Con los modelos y grafos a que da lugar esta composición de rasgos se completará el análisis del objeto de estudio que nos ocupa. Como ya se ha indicado, una última parte de este trabajo de análisis se ocupa de las interpretaciones más generales que cabe inferir de tal estructura, a modo de conclusión.

#### 4.6. PLAN DE EXPLOTACIÓN DE LOS DATOS

<b>VARIABLES INDEPENDIENTES</b>		<b>//</b>		<b>VARIABLES DEPENDIENTES</b>
<b>Sexo</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>(resto de variables)</b>	
P.1	<b>//</b>	<b>//</b>	P.2, P.3, P.4, P.5, P.6, P.7, P.8, P.9, P.10, P.11, P.12, P.13, P.14, P.15, P.16, P.17, P.18, P.19, P.20 a, b, P.21, P.22, P.23, P.24, P.25 a, b, c, d, e, P.26 a, b, c, d, e, P.27 a, b, c, d, e, P.28, P.29 a, b, c, d, e, P.30 a, b, c, d, e, P.31 a, b, c, d, e, P.32 a, b, c, d, e, P.33 a, b, c, d, e, P.34, P.35, P.36, P.37, P.38 a, b.	
<b>Residencia</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Estatus, Autonomía. Ocupación</b>	
P.5	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.6, P.7, P.10	
<b>Estatus</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Residencia, Autonomía, Nivel de estudios. Unidad familiar, Ocupación, Pareja que constituye, Actitudes</b>	
P.6	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.5, P.7, P.8, P.9, P.10, P.17, P.36, P.37, P.38 a, b	
<b>Nivel de estudios</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Estatus, Ocupación, Profesión</b>	
P.8	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.6, P.10, P.11	
<b>Ocupación</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Estatus, Nivel de estudios, Residencia, Ámbito de vida, Roles, Objetivos</b>	
P.10	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.6, P.8, P.5, P.25 a, b, c, d, e, P.29 a, b, c, d, e, P.30 a, b, c, d, e	
<b>Profesión</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Nivel de estudios, Actitudes</b>	
P.11	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.8, P.36, P.37, P. 38 a, b	
<b>Pertenencia grupal</b>	<b>//</b>	<b>//</b>	<b>Sexo, Actitudes</b>	
P.14	<b>//</b>	<b>//</b>	P.1, P.36, P.37, P.38 a, b	



<b>Socialidad</b>	//	<b>Sexo, Actitudes</b>
P.16.	//	P.1, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Parejas que constituye</b>	//	<b>Sexo, Estatus, Actitudes</b>
P.17	//	P.1, P.6, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Parejas a que aspira</b>	//	<b>Sexo, Actitudes</b>
P.18	//	P.1, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Entorno sociopolítico</b>	//	<b>Sexo, Actitudes</b>
P.20 a	//	P.1, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Roles</b>	//	<b>Sexo, Ocupación, Actitudes</b>
P.29 a, b, c, d, e	//	P.1, P.10, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Objetivos</b>	//	<b>Sexo, Ocupación, Actitudes</b>
P.30 a, b, c, d, e	//	P.1, P.10, P.36, P.37, P.38 a, b
<b>Ocio</b>	//	<b>Sexo, Ocio</b>
P.19 a, b	//	P.1, P.19 a, b
<b>Ámbitos de vida</b>	//	<b>Sexo, Ocupación, Ámbitos de vida</b>
P.25 a, b, c, d, e	//	P.1, P.10, P.25 a, b, c, d, e
<b>Roles</b>	//	<b>Sexo, Ocupación, Actitudes, Roles</b>
P.29 a, b, c, d, e	//	P.1, P.10, P.36, P.37, P.38 a, b, P.29 a, b, c, d, e
<b>Objetivos</b>	//	<b>Sexo, Ocupación, Actitudes, Objetivos</b>
P.30 a, b, c, d, e	//	P.1, P.10, P.36, P.37, P.38 a, b, P.30 a, b, c, d, e
<b>Actitudes</b>	//	<b>Sexo, Estatus, Profesión, Pertenencia grupo, Socialidad, Parejas que constituye, Parejas que aspira, Entorno sociopolítico, Roles, Objetivos, Actitudes</b>
P.36, P.37, P.38 a, b	//	P.1, P.6, P.11, P.14, P.16, P.17, P.18, P.20 a, P.29 a, b, c, d, e, P.30 a, b, c, d, e

## **V. ANÁLISIS DE DATOS**

Iniciamos el capítulo dedicado al análisis de los datos obtenidos tras la aplicación del cuestionario al corpus seleccionado y su procesado posterior, tal como se especifica en el capítulo IV, donde se establece la metodología utilizada en esta investigación. Para un mejor seguimiento de este capítulo haremos aquí una pequeña puntualización sobre la estructura y el planteamiento desarrollados.

Puesto que el objetivo de esta investigación es averiguar *cuáles son las diferencias y cuáles las similitudes que puedan apreciarse en la representación que el cine español hace de los rasgos de identidad de los jóvenes en los años 1.960 y 1.990-91*, consideramos que la forma de hacerlas más evidentes será efectuar el análisis y la comparación entre ambas fechas de modo simultáneo. Es decir, el análisis no se efectuará sobre los datos obtenidos en cada una de la fechas para, posteriormente, realizar la comparación de los perfiles resultantes en cada una de ellas, sino que efectuaremos la comparación en cada uno de los apartados que conforman este capítulo.

## 5.1. VARIABLES SOCIODEMOGRÁFICAS

### 5.1.1. SEXO

Al observar la composición total del universo analizado podemos detectar un claro predominio de varones sobre mujeres. Sin embargo, si examinamos los porcentajes por fechas podemos comprobar que esto es debido a los datos aportados por el corpus del año 60, donde, sobre la misma cantidad de personajes analizados que en 1.990-91, el número de varones duplica al de mujeres (67% frente a 33%), mientras que en 1.990-91 la proporción varones/mujeres es prácticamente igual, como puede comprobarse en el siguiente cuadro.

	<b>Varones</b>	<b>Mujeres</b>
<b>1.960</b>	67%	33%
<b>1.990/91</b>	51%	49%

Básicamente atribuimos esta disparidad entre el número de varones y mujeres a una serie de películas, pertenecientes al corpus de **1.960**, cuyo relato se articula en función de ciertas profesiones y ocupaciones (militares profesionales y delincuentes profesionales) y de los personajes que las desempeñan. Al ser actividades que sólo

pueden ser llevadas a cabo por varones<sup>1</sup> y desarrollarse, por tanto, en entornos sólo ocupados por ellos, centran el relato en universos únicamente masculinos, de manera que las mujeres quedan prácticamente fuera de él, salvo como personajes meramente secundarios de los que no se aportan datos suficientes que permitan un análisis que vaya más allá del estereotipo más esquemático.

En cifras podemos señalar que del 79% de varones analizados cuya ocupación es el trabajo, la profesión más representada es la militar con un 23% de los casos. La profesión delictiva arroja un porcentaje del 15,4%. A pesar de la importancia de las cifras (nos acercamos a un 39%), lo determinante en este tema es tener en cuenta, como ya hemos señalado, que en estos casos las profesiones se convierten en el centro del relato, en el eje entorno al que gira la historia, donde todas las acciones que tienen lugar lo hacen dentro de este ámbito profesional-laboral.

Hallaremos otras disparidades entre sexos según las profesiones (que analizaremos al tratar el ámbito laboral), pero no las consideramos determinantes de esta gran diferencia existente entre el número de personajes masculinos y femeninos que surge en 1.960, puesto que en esos casos el relato no se centra únicamente en el ámbito profesional-laboral de los personajes.

---

<sup>1</sup> Cuando menos en el contexto social de la época –puesto que hablamos de militares y delincuentes profesionales– ya que en la actualidad dichas ocupaciones pueden ser, y son, desempeñadas por mujeres (de lo que podemos encontrar ejemplos en películas recientes)

El hecho de que esta notable diferencia entre las proporciones salga de un escaso número de películas es atribuible a la tradición coral del cine español<sup>2</sup>, donde existen numerosos ejemplos de relatos con múltiples protagonistas.

Nos hallamos, entonces, ante un “microcorpus” formado por una serie de films cuyos protagonistas, como señalábamos, son únicamente masculinos:

En el caso de los *militares* profesionales nos encontramos ante films cuya acción transcurre mayoritariamente en un cuartel o en intervenciones militares, bien sea en una guerra (Sidi-Ifni), bien en una inundación, en las que se exaltan una serie de valores considerados como típicamente masculinos en la época y en el contexto como la virilidad, el honor, el valor, la solidaridad, el compañerismo, etc. En estos relatos las mujeres aparecen de modo muy esporádico y superficial (como novias o madres), lo que nos impide tener sobre ellas el conocimiento que nos permitiría su análisis como personajes, ya que quedan reducidas a estereotipos: novia fiel, madre amantísima y preocupada, católicas y orgullosas de su hijo o novio, etc.

En cuanto a la *delincuencia* considerada como profesión –puesto que los personajes dedican a ella todo su tiempo y esfuerzos y no desempeñan ningún otro tipo de ocupación– estamos ante una serie de relatos que giran en torno a las acciones que llevan a cabo grupos organizados de jóvenes, integrados únicamente por varones, que inician carreras delictivas a pequeña escala que van aumentando de grado a lo largo del relato. En este tipo de historias no tiene cabida como

---

<sup>2</sup> Véase el Capítulo I, apartado 1.2., sobre el Marco Histórico del cine español.

protagonista la mujer, puesto que su aparición en este contexto marginal haría trizas los estereotipos vigentes en la época<sup>3</sup>.

Existen algunos otros films que transcurren en universos masculinos (como *Los chicos*, cuya historia gira alrededor de un grupo de amigos), pero estos casos no están condicionados por una profesión determinada. En el resto de los films analizados de esta fecha, el número de personajes masculinos y femeninos se mantiene más o menos a la par.

En 1.990-91 la proporción de varones y mujeres es muy semejante (51% de varones, 49% de mujeres), lo que podría ser considerado como indicativo de lo que ocurre en la propia sociedad, más igualitaria para ambos sexos en todos los ámbitos que en el año sesenta, donde las películas analizadas se centraban más en universos cerrados a un sólo sexo, reflejando la desigualdad existente entre varones y mujeres a nivel social<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Dado el carácter neorrealista de *Los golfos* podemos mencionarla como salvedad y destacar el personaje de La Visi, mujer que se dedica a la prostitución (lo cual no se dice de un modo explícito en la película ya que en esas fechas tal ocupación no existía de modo oficial) y que por su relación “sentimental” con uno de los integrantes del grupo se ve envuelta en alguno de sus pequeños golpes, para los que sirve de cebo.

<sup>4</sup> Citemos, a modo de ejemplo, la discriminación laboral manifestada respecto a la mujer en los films de esta fecha, donde aquellas que trabajan lo hacen como criadas, artistas o prostitutas a diferencia de lo que ocurre en los films de 1.990-91, donde aparecen como abogadas, dentistas, periodistas, veterinarias, etc. Analizaremos esta cuestión con mayor profundidad cuando hablemos del ámbito laboral.

### 5.1.2. EDAD

Recordemos la división por edades a la que hemos procedido:

- *Primera juventud* aquellos que tienen entre 15 y 20 años.
- *Juventud media* aquellos que tienen entre 21 y 25 años.
- *Juventud tardía* aquellos que tienen entre 26 y 30 años, con las salvedades señaladas en el Planteamiento Teórico respecto a quiénes son considerados jóvenes en una y otra época según los criterios socialmente dominantes<sup>5</sup>

- *Indeterminada*, en aquellos casos en los que es difícil precisar la edad del personaje.

- *Adulto*.

Veamos en un cuadro comparativo de ambas fechas los datos obtenidos acerca de estas categorías.

EDAD	1.960	1.990-91
<b>Primera juventud</b>	16%	2%
<b>Juventud media</b>	57%	45%
<b>Juventud tardía</b>	16%	29%
<b>Indeterminada</b>	2%	0
<b>Adulto</b>	8%	24%

---

<sup>5</sup> Recordemos que existe socialmente una prolongación de la categoría de joven en el año noventa respecto al sesenta.



Los resultados del análisis en este caso señalan, tanto para el año 1.960 como para 1.990-91, un claro predominio de *juventud media* (57% en el primer caso y 45% en el segundo). Estos datos nos indican que el cine español de ambas épocas considera como representativos de los jóvenes a aquellos cuya edad oscila entre los 21 y los 25 años. Sin embargo, se aprecian diferencias significativas en el resto de los datos resultantes de las categorías propuestas: mientras en el año 60 a *juventud media* le siguen *primera juventud* y *juventud tardía*, ambas con un 16% de los casos, en 1.990-91 vemos que destacan, significativamente, *juventud tardía* con un 29% y *adulto*, con un 24%.

En cuanto a **1.960** creemos que estos resultados apuntan a la adquisición a una edad más temprana de determinadas responsabilidades y obligaciones (el matrimonio, la familia, etc.) consideradas como ritos de paso, como transición de la juventud a la edad adulta. Los jóvenes se mueven, en estas fechas, en dirección al cumplimiento de un curriculum socialmente prefijado en el que la juventud es un período de transición desde la infancia a la edad adulta con unos pasos regulados y pautados con más o menos amplitud, pero con una meta clara. Y se llegaba a ser adulto, sin considerar la edad biológica, en el momento en el que se cumplía el paso determinante que era la formación de una familia propia con lo que implica de responsabilidades que deben ser asumidas. En este paso la sociedad era, sin embargo, un tanto más permisiva con los varones que con las mujeres, que, de no haber contraído matrimonio antes de una cierta edad –alrededor de los 25 años, en que empezaban a dejar de ser consideradas como jóvenes– quedaban estigmatizadas, socialmente marcadas como diferentes: eran “solteronas”,

calificativo cargado de connotaciones peyorativas<sup>6</sup>, o se “quedaban para vestir santos”, en clara alusión a su dedicación a la Iglesia y la beatería ya que no podían dedicarse a su propia familia.

En lo referido a 1.990-91 creemos que estos datos apoyan una hipótesis ya apuntada en su momento: el mantenimiento social de la condición de joven hasta una edad más avanzada en la actualidad que en 1.960. No sólo los diferentes estudios estadísticos o la sociedad en su conjunto admiten esta prolongación biológica de la juventud, sino que los propios individuos y el propio entorno social realizan una valoración de la juventud por encima de todo: Lo Joven se convierte en el valor más perseguido por la sociedad y en el compendio de todo aquello que es calificado como positivo por esa misma sociedad<sup>7</sup>, que se niega a crecer para no perderlo, “que permite, o que exige, seguir siendo joven durante más tiempo”, en

---

<sup>6</sup> Podemos citar a modo de ejemplo cinematográfico *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem, 1.956.

<sup>7</sup> El estupor que le produce esta persecución social de la eterna juventud hace decir a Fellini “Yo me pregunto qué ha podido ocurrir en un momento determinado, qué especie de maleficio ha podido caer sobre nuestra generación para que, repentinamente, hayamos comenzado a mirar a los jóvenes como a los mensajeros de no sé qué verdad absoluta. Los Jóvenes, los jóvenes, los jóvenes... ¡Ni que acabaran de llegar en sus naves espaciales! (...) Sólo un delirio colectivo puede habernos hecho considerar como maestros depositarios de todas las verdades a chicos de quince años”. FINKIELKRAUT recoge en *La derrota del pensamiento*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1.988 esta cita tomada de la edición francesa (Calmann-Lévy, 1.984, pág. 163) de *Fellini por Fellini*. Cotejado con el original español editado por Fundamentos (Madrid, 1.990) no ha sido posible encontrar dicha cita por lo que nos remitimos al texto del autor francés.

palabras de Lipovetsky<sup>8</sup>. Por ello se trata de conseguir mantener la juventud, o su apariencia, tanto en aspecto, —culto al cuerpo a través de cosméticos, cirugía, gimnasios, etc.,— como en modos de vida, el mayor tiempo posible. Enrique Gil Calvo<sup>9</sup> señala que es el miedo a la madurez, a la libertad y a la libre asunción de responsabilidades lo que da lugar a este *síndrome de Peter Pan*, de una sociedad que se pretende para siempre adolescente.

Algunos autores consideran que este *boom* juvenilizador debe abordarse desde el estudio de nuevas prácticas consumistas: el mercado publicitario o se dirige mayoritariamente a este segmento de población como consumidor preferente (gracias al potencial adquisitivo que los jóvenes poseen en estas fechas), o lo utiliza como reclamo para la venta de sus productos, convirtiéndolo en grupo de referencia cargado de connotaciones positivas y propiciando, al mismo tiempo, unos determinados comportamientos por parte de los propios jóvenes que tratan de parecerse cada vez más a la imagen que de ellos tienen los demás.

De ahí que el relativamente alto número de adultos que encontramos en 1.990-91 como protagonistas, lo sean por edad biológica, ya que en la mayoría de los relatos participan en interacciones de igual a igual (amistosas o amorosas) con los jóvenes o con otros adultos, sin que existan importantes distinciones en su comportamiento, valores, aspecto exterior,... Hallamos muy pocas situaciones en las que esos personajes son analizados por su interacción familiar como padres de los

---

<sup>8</sup> En una entrevista publicada en el número 40 de la revista *El Europeo*, febrero de 1.992, págs. 46-50.

<sup>9</sup> Artículo publicado por Enrique Gil Calvo en el número 40 de la revista *El Europeo*, febrero de 1.992., págs. 38-43, con el título “Bajo el síndrome juvenil”.

jóvenes e incluso en esos casos suele existir otro tipo de relación con ellos<sup>10</sup>. Esta relación igualitaria entre jóvenes y adultos que apreciamos en el 90-91 no se da en el año sesenta, donde los adultos (aparecen muy pocos y casi siempre como personajes secundarios o como testigos de la acción), cuando no son padres, son personajes que cumplen roles paternos.

A esto podemos añadir que en 1.990-91, los jóvenes no parecen tener ninguna prisa por dejar de serlo, en parte por la comodidad que supone no tener demasiadas responsabilidades (de ahí que la formación de una pareja estable, con lo que podría suponer de inicio de un núcleo familiar propio, se posponga hasta edades más tardías) y en parte por las dificultades laborales que impiden su emancipación, en caso de que ésta sea deseada, lo cual no ocurre con la frecuencia y la intensidad con que podíamos observarlo en generaciones anteriores, puesto que las relaciones con los padres son mucho más permisivas y amistosas de lo que lo eran pocos años antes. Esto provoca que los jóvenes se encuentren cómodos en su medio familiar y no sientan excesivos deseos de abandonarlo para enfrentarse a un futuro que se percibe inseguro: ante un futuro incierto se opta por la prolongación de un presente confortable.

---

<sup>10</sup> Véase el caso de *La Blanca Paloma*, donde padre e hija mantienen una relación incestuosa que es la que hace del padre uno de los protagonistas del relato.

## 5.2. ÁMBITOS

Ya en el Planteamiento Teórico apuntábamos que el personaje no tiene una existencia unidimensional dentro del relato y que, como veremos, algunas dimensiones de su vida (lo que hemos denominado ámbitos de vida<sup>11</sup>) adquieren un mayor peso específico que otras. Cada una de estas dimensiones, o de estos ámbitos, implica un conjunto de valores y códigos normativos particulares diferenciados dentro del más amplio sistema social. Hallaremos, entonces, variaciones en el personaje dependiendo del ámbito en el que se desenvuelva: el personaje se comportará de modo distinto, expresará diferentes valores, estará sometido a diferentes normas y sanciones según los distintos ámbitos de vida en los que podemos observarle.

La suma de estos diferentes comportamientos, creencias, valores, etc., que no son sucesivos, sino simultáneos (ninguno es más real que otros, pueden ser complementarios e incluso algunos pueden ser contradictorios entre sí) dará como resultado una aproximación a la identidad del personaje, identidad que no está fijada de antemano sino que, como decíamos, va modificándose a lo largo del relato.

Puesto que el relato no puede por menos que ser lineal, difícilmente conseguirá abarcar la complejidad de la vida de un individuo (o un personaje) que no lo es. Podríamos decir que la historia del personaje no es lineal, pero el relato

---

<sup>11</sup> Recordemos que planteábamos una compartimentación de la vida del personaje en varios ámbitos: familiar, lúdico-afectivo, amoroso, educacional-formacional y profesional-laboral.

que hacemos de ella sí lo es<sup>12</sup>. Concluiríamos, entonces, que no es probable que una película nos muestre todos los ámbitos de vida de un personaje, sino que seleccionará aquellos que le resulten más interesantes, aquellos que estén más directamente relacionados con el tipo de historia que se pretende narrar.

También en el Planteamiento Teórico esbozábamos la posibilidad de organizar los ámbitos en dos bloques:

- por un lado, el compuesto por los ámbitos familiar, lúdico-afectivo y amoroso, al que denominamos *sentimental* o *personal*, que incluye el terreno de lo privado, de las relaciones interpersonales, el campo de la afectividad;

- por otro lado, el que componen los ámbitos educacional-formativo y profesional-laboral, al que denominamos *externo*, y que se centra en cuestiones más pragmáticas, más ajenas a la afectividad o a los sentimientos y más cercanas a la auto-representación social del personaje, al aspecto socioeconómico.

Sosteníamos que esta separación en dos bloques “afectaría tanto a objetivos como a ámbitos y nos indicaría ante que tipo de film y de personaje nos encontramos, hacia qué lado se inclina el fiel de la balanza o si se mantiene nivelado; es decir, si el film se vence hacia un bloque concreto, hacia el otro o existe un equilibrio, de donde podríamos deducir si los personajes jóvenes se

---

<sup>12</sup> Podrán mostrarse acciones que entenderemos como paralelas puesto que conocemos el código narrativo cinematográfico, pero siempre se mostrarán de un modo lineal, aunque intercalemos unas en otras, igual que ocurre con los *flash-back* o *flash-forward*, que alteran el tiempo del relato pero son intercalaciones también lineales.

inscriben más en el campo de los sentimientos o en el sociocultural, en qué tipo de ámbitos predominan y que tipo de objetivos persiguen con más ahínco”.

Como ya apuntamos anteriormente, no todos los ámbitos pueden formar parte del relato con la misma intensidad y sólo se nos mostrarán aquellos que tengan más interés para la historia que se quiere narrar o que condicionen su desarrollo. En el siguiente cuadro comparativo presentamos la aparición de los distintos ámbitos en las películas analizadas por años. Podemos observar en dicho cuadro qué ámbitos se consideran como los más representativos, los más frecuentes, los más relevantes en las vidas de los jóvenes tal como el cine español los muestra. De estas cifras podremos deducir cuál de estos dos bloques tiene mayor peso en los relatos analizados.

<b>ÁMBITOS</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Educación-formación</b>	18%	6%
<b>Profesional-laboral</b>	76%	80%
<b>Familiar</b>	27%	29%
<b>Lúdico-afectivo</b>	57%	58%
<b>Amoroso</b>	73%	86%

Como se puede observar, los porcentajes son similares entre las dos fechas, no así entre los ámbitos. Según estos datos, los ámbitos educacional-formativo y familiar aparecen representados en las películas con mucha menos frecuencia que los restantes, a lo que podríamos añadir que, además, cuando aparecen, son tratados

con menos intensidad y se les dedica menos tiempo. Resulta evidente, a la vista de las cifras, que los ámbitos más interesantes para el cine español, cuando habla de jóvenes, son el profesional-laboral, el lúdico-afectivo y el amoroso, es decir, que estos tres ámbitos son los considerados como más importantes y, por tanto, como más representativos en la vida de los jóvenes.

Vemos, entonces, que el bloque que más peso específico tiene en los relatos es el que hemos denominado *sentimental* o *personal* frente al *externo*. A pesar de la importancia que tiene en sí mismo el aspecto profesional-laboral, gran parte de su alcance se debe a que en él se producen también interacciones de tipo amoroso o amistoso. Sin embargo, nuevamente deberemos matizar estos resultados según las fechas: en 1.960 el aspecto profesional-laboral, con lo que lleva aparejado de socio-económico, tenía mucha mayor importancia —como veremos al analizar separadamente los distintos ámbitos— de la que podemos atribuirle, a la vista de las diferentes películas, en 1.990-91, lo cual no significa que en esta última fecha carezca de interés. Mientras en el 60 se convertía en un ámbito de vida determinante para los jóvenes —lo económico de aquí derivado constituía la base de muchos relatos: dinero para casarse, para el piso, para el negocio, para salir de la miseria, etc.—, en 1.990-91 se trata, casi, de un ámbito más, aunque muy representado (80%).—los jóvenes trabajan, pero no es el trabajo, ni el aspecto económico o social lo más importante de sus vidas sino lo referido al amor—.

Procederemos ahora al análisis de los datos obtenidos a cerca de cada uno de los ámbitos comenzando por aquellos que forman el bloque que hemos denominado



*externo*, es decir, los ámbitos educacional-formativo y profesional-laboral, para continuar con el bloque denominado *personal* en el que se incluyen los ámbitos familiar, lúdico-afectivo y amoroso.

### 5.2.1. ÁMBITO EDUCACIONAL-FORMACIONAL

Como señalábamos en el Planteamiento Teórico, por ámbito educacional-formacional entendemos, como su propia denominación indica, aquel espacio de la vida del personaje que éste dedica a su educación y formación. Y apuntábamos que este ámbito es “especialmente significativo para nuestro análisis puesto que la infancia y la juventud son aquellos períodos socialmente asignados para el aprendizaje: los niños y los jóvenes *deben* asistir a aquellos lugares donde se les proporcionan una serie de conocimientos (que les dotan de competencia para el ejercicio de sus ocupaciones posteriores), bien sean de índole académica –desde la alfabetización básica hasta los estudios universitarios– o de formación para el desempeño de un determinado oficio”. Este período de formación (infancia y juventud) y las instituciones encargadas de formar al individuo favorecen, a través de los procesos de socialización y enculturización, el aprendizaje y la asimilación de la cultura, entendida como conjunto de formas normativizadas de vivir, siempre en un entorno social; es decir, posibilitan el proceso de integración social de los jóvenes.

Dada la edad de los personajes que analizamos en esta investigación, podríamos suponer que este ámbito sería uno de los prioritarios, puesto que, en nuestra sociedad, la estancia en instituciones educativas o formativas ocupa la mayor parte del tiempo de niños y jóvenes; sin embargo, los datos obtenidos, como veremos en este mismo apartado, no apoyan esta suposición.

Mencionábamos asimismo el importante papel de la educación-formación respecto al ámbito profesional-laboral o a la asignación de posición social ya que, respecto al primero, aporta una cualificación que permite el desempeño de ciertas ocupaciones, lo que comporta, a su vez, una asignación de posición social (un ingeniero tendrá un estatus por su profesión, independientemente de cual fuera su posición de origen) y económica y, respecto a la segunda, sabemos que la educación es uno de los factores determinantes de asignación de posición por parte del grupo, puesto que un mayor nivel cultural suele llevar aparejado un reconocimiento social en forma de titulación.

Sin embargo, a pesar de la importancia que socialmente tiene la educación-formación, comprobamos que no queda reflejada en el cine español de las fechas elegidas. Los datos de que disponemos nos indican que, tanto en 1.960 como en 1.990-91, el porcentaje más elevado resulta ser el *no consta* (78% en el 60 y 73% en el 90-91), dando el resto de las categorías porcentajes no significativos, salvo en el caso de los estudios superiores en 1.990-91 (24%). Este predominio del *no consta* nos indica que el ámbito educativo no se convierte en tema, ni en marco, de las películas analizadas aunque, por ejemplo, en el entorno de 1.960 se sitúen varios films cuyos protagonistas son estudiantes universitarios<sup>13</sup> A pesar del porcentaje de personajes con estudios superiores en el 90-91, tampoco son los estudiantes quienes

---

<sup>13</sup> *Margarita se llama mi amor* –Ramón Fernández, 1.961–, *Vacaciones en Mallorca* –Giorgio Bianchi, 1.960–, *La vida por delante* –Fernando Fernán-Gómez, 1.958–, etc., e incluso una de las películas seleccionadas para esta investigación que no pudo ser visionada por el mal estado de la copia: *Pasa la tuna*.

se erigen en protagonistas de la historia (salvo en una de las películas analizadas, *El anónimo... ¡Vaya papelón!*<sup>14</sup>) sino que se trata de personajes de quienes sabemos que han cursado estudios universitarios por la profesión que desempeñan: abogados, veterinarios, biólogos, cirujanos, etc. Es decir, conocemos la formación de los personajes a través del desempeño de su profesión, siendo prácticamente inexistentes las ocasiones en las que les conocemos durante el período en el que se preparan para ese desempeño.

Esta cuestión se encuentra directamente relacionada con la edad de los personajes analizados que, como ya comentamos en su momento, se centra mayoritariamente en juventud media para ambas fechas (oscilando hacia juventud tardía y adulto en el 90-91), es decir, se trata de una edad en la que el período formativo ya habría sido superado por lo que sólo podemos conocer sus resultados y no en todos los casos, de ahí el elevado número existente de casos en que no nos consta cuál es la situación ni el nivel de estudios de los personajes.

---

<sup>14</sup> Se trata de una comedia sobre la recuperación de una papeleta de calificación enviada como firma de un anónimo, pero que, al centrarse básicamente en el enredo, apenas aporta datos sobre los rasgos de estos jóvenes

### 5.2.2. ÁMBITO PROFESIONAL-LABORAL

En este apartado analizaremos los datos recogidos sobre todos aquellos aspectos de la vida del personaje que están relacionados con su ocupación y con el desempeño de su profesión u oficio. Consideramos que existe una clara relación entre el aspecto profesional y laboral y el estatus socio-económico del personaje; es decir, el ejercicio de determinadas profesiones, o determinadas posiciones laborales llevan aparejado un reconocimiento social (un estatus social determinado) y/o económico<sup>15</sup>. Abordaremos esta relación posteriormente dentro de este mismo epígrafe.

Nos referimos a OCUPACIÓN y no a empleo puesto que, tal como apuntamos al definir variables y categorías en el Planteamiento Teórico, entendemos como *empleo* aquella *actividad remunerada* que el personaje desarrolla. Esta definición de empleo, obviamente, no recoge determinadas tareas que pueden ocupar la mayor parte del tiempo del joven, y que no son remuneradas (estudios, labores del hogar, servicio militar,...). Por ello, preferimos la utilización de un término que consideramos más adecuado como es *ocupación* con el que nos referimos al *quehacer o actividad principal* del personaje, sea o no remunerado; es decir, ocupación incluye empleo, pero, al ser más amplia, nos permite incluir otras tareas,

---

<sup>15</sup> Como señalábamos en el Planteamiento Teórico, distinguimos entre posición social y económica y entendemos que la *posición social es un atributo otorgado por el grupo y la clase*, mientras que la *posición económica es un atributo objetivo de riqueza*.

como las anteriormente citadas de estudios o servicio militar que son desempeñadas, básicamente, por jóvenes y que no quedarían recogidas en el concepto de empleo.

Tras realizar un desglose pormenorizado de ocupaciones, vimos que éstas quedaban reducidas, básicamente, a cuatro: *estudios*, *trabajo*, *otras ocupaciones* y *no consta o no existe*.

<b>OCUPACIÓN</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Estudios</b>	8%	12%
<b>Trabajo</b>	73%	80%
<b>Otras ocupaciones</b>	8%	2%
<b>No consta/ no existe</b>	10%	6%

Tanto en una fecha como en la otra, predomina claramente la opción del trabajo (73% en 1.960 y 80% en 1.990-91), es decir, los jóvenes que aparecen en las películas analizadas son mayoritariamente trabajadores. Podemos observar nuevamente, como veíamos al analizar el ámbito educativo, que la presencia de estudiantes en el período del cine español analizado es irrelevante, aunque hay que destacar un ligero incremento respecto al año 60, ya que se pasa de un 8% a un 12% en el 90-91, aumento que, en todo caso, no es representativo del que ha tenido lugar en la sociedad española en esos treinta años<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Véanse los datos aportados en el Capítulo I, dedicado al Marco Histórico.

En el caso de la PROFESIÓN que desempeñan los personajes se realizó también una codificación tras ser recogidas las diferentes posibilidades de modo abierto. Las categorías resultantes engloban todas las posibilidades laborales de los personajes analizados: *militares, actividades artísticas, autónomos y profesionales liberales, deportistas, actividades delictivas, asalariados, otros*. Veremos en un cuadro las diferencias existentes entre una y otra época para cada una de las categorías, puesto que si nos limitamos a comentar sólo aquellas que ofrecen resultados significativos, perderemos un tanto la perspectiva:

<b>PROFESIÓN</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Militar</b>	17 %	0
<b>Actividades artísticas</b>	19 %	21 %
<b>Prof. autónomos y liberales</b>	17 %	31 %
<b>Deportistas</b>	8 %	0
<b>Actividades delictivas</b>	14 %	2 %
<b>Asalariados</b>	14 %	46 %
<b>Otras profesiones</b>	11 %	0

Resultan evidentes, a la vista del cuadro, los cambios cuantitativos que han tenido lugar respecto a las distintas actividades laborales de los personajes: la desaparición de militares y deportistas profesionales de los relatos cinematográficos españoles, así como la notable disminución de aquellos que se dedican profesionalmente a las actividades delictivas. Veámos estos datos de un modo más detallado.

En primer lugar, aquellos personajes que en el año 60 se dedican a la práctica del deporte lo hacen de modo profesional<sup>17</sup>: su única ocupación son los entrenamientos y las competiciones. Todos ellos gozan de posiciones familiares altas, tanto en su aspecto económico como social, y es esta situación la que les permite dedicarse de lleno a la práctica de deportes de los considerados en esta fecha como de élite (esquí, equitación, vela, etc.), sin que hallemos tampoco especiales diferencias entre hombres y mujeres en lo referido a esta profesión.

En segundo lugar, con respecto a los militares que encontramos en el 60, debemos apuntar que todos ellos son militares profesionales y no jóvenes que se encuentran cumpliendo el servicio militar (por ello quedan recogidos como profesión y no como ocupación). Todos ellos tienen en común el ingreso en unidades paracaidistas y una posición de origen, tanto social como económica, baja de la que pretenden salir gracias a su incorporación al ejército, que supone para ellos una forma segura de trabajo y sueldo todos los meses y donde incluso la ropa es pagada por el Estado. Formar parte del ejército no sólo les permitirá salir de la pobreza (en algunos casos rural) y ascender de posición sino que les permitirá seguir subiendo en la escala social según asciendan dentro de la propia jerarquía militar: un oficial tiene, militar y socialmente (aunque éste sea uno de los casos en los que la posición social y la económica no concuerdan totalmente), un estatus más elevado que un soldado, lo que le permite, incluso, cortejar a damas de más alta posición económica que él, sin temor a ser censurado<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> A modo de ejemplo podemos citar *Amor bajo cero*.

<sup>18</sup> En estas fechas el ejército tenía una relevancia social mucho mayor de la que posee en la actualidad, de tal modo que sus mandos gozaban de unas prerrogativas sociales que les equiparaban



En tercer lugar, la fuerte presencia de delincuentes profesionales en el 60 y su práctica desaparición en el 90-91, no se debe a un cambio social –no se puede decir que en la sociedad de los noventa la delincuencia haya disminuido o desaparecido sino todo lo contrario– sino a un cambio en la codificación de los relatos. En el año 60, los relatos analizados sobre delincuentes profesionales tenían un tono narrativo más o menos realista<sup>19</sup> que pretendía recoger otra forma de vida (si bien cargando las tintas en el entorno social como origen de esta situación juvenil) sin que el relato oscilase hacia un género narrativo concreto. Sin embargo, en el 90-91 los relatos que tienen como protagonistas a jóvenes delincuentes se sitúan, en su mayoría, claramente dentro de los parámetros del thriller o policíaco, género que, al efectuar la selección de nuestro corpus de análisis, descartamos por fuertemente codificado y porque sus personajes parecen moverse, en general, muy cerca del estereotipo (cuestión impuesta por esta codificación del propio género) encontrándose muy próximos al juego dualista entre criminal / policía o bueno / malo.

Si los cambios cuantitativos entre ambas fechas resultan evidentes a la vista de las cifras, quizá no ocurra lo mismo con los cambios cualitativos que tienen lugar

---

a civiles cuyo estatus era mucho más elevado. Aunque económicamente su posición no fuese muy alta, cuestiones como el poseer una vivienda estatal les convertían en atractivos candidatos para las muchachas casaderas a las que podían enamorar, sin miedo a críticas, aunque la posición social y económica de ellas fuese mayor.

<sup>19</sup> Llegando, como en el caso de *Los golfos* de Carlos Saura, en esa búsqueda de realismo a la utilización de actores no profesionales.

en el interior de algunas de las categorías analizadas y que afectan a su contenido; es decir, el significado de algunas de las categorías cambia substancialmente entre las dos fechas. Las categorías dentro de las que podemos detectar cambios más notorios son aquellas que hemos denominado *actividades artísticas y profesionales autónomos y liberales*.

En el primer caso, en 1.960, esta categoría de actividades artísticas recoge básicamente profesiones como vicetiples, cantantes y músicos “modernos”, mientras en 1.990-91 se trata de actividades como fotógrafo artístico, pintor, modelo, galerista,..., ejemplos que dan una clara idea del cambio de orientación que ha tenido lugar dentro de esta categoría

El tipo de actividades artísticas que se incluyen en esta categoría en 1.960 se debe a la existencia alrededor de esta fecha de un gran número de películas no ya musicales, como apuntábamos al trazar el breve Marco Histórico del Cine en la época, sino intercaladas de canciones. Se trata de films realizados a mayor gloria de cantantes conocidos en el momento y cuyas canciones sonaban en la radio (como es el caso de José Luis y su guitarra) o bien de actores y actrices que cantan, aunque no de modo profesional sino sólo en los films (Conchita Velasco, etc.). Se trata pues, de relatos que no pueden encuadrarse dentro del género musical, pero que constituirían una especie de corriente temática con abundante representación en la época, generalmente en torno al Festival de Benidorm y siempre con personajes jóvenes en busca de éxito, fama y dinero como protagonistas.

Apuntaremos también una cuestión social que se ve reflejada en algunas películas de la época: todas aquellas personas que se dedicaban a las actividades artísticas debían tener un carné de artistas otorgado por el Sindicato del

Espectáculo<sup>20</sup>. Sin embargo, podríamos decir que el carné de artista “tenía truco”: escondía en su interior –de modo eufemístico puesto que oficialmente en España no existía– la práctica, más o menos encubierta, de la prostitución. Este intento de ignorar algo molesto que, por mucho empeño que se pusiese en encubrirlo, existía y disimularlo bajo la denominación de “vicetiple”, dió lugar a intentos de desmitificación por parte de la cinematografía nacional<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Ocurría lo mismo con otras profesiones, para cuyo desempeño era obligatorio y/o aconsejable el estar sindicado. Recordemos, por ejemplo, a Gracita Morales en *Siempre es domingo* –Fernando Palacios, 1.961– donde tenía muy a gala ser una “chacha sindicada”, lo que era sinónimo de legalidad y de ciertas prerrogativas sobre las que no lo estaban

<sup>21</sup> Este es el caso de *¡Aquí están las vicetiples!*, donde se trata de demostrar que vicetiple no tiene por qué ser sinónimo de prostituta, que quienes trabajan en el teatro son chicas honradas en su mayoría (“en esta profesión, la que sale de ley es para toda la vida”), que se dedican a esta profesión porque es un modo más rápido de ganar dinero para poder casarse (la otra alternativa es “servir con los americanos”) y que salen con señores de provincias (que vuelven contando que “se dan como hongos” para salvar su hombría, puesto que no han conseguido nada de ellas) para poder cenar y conseguir algún regalo. Veámos un esclarecedor diálogo entre tres de las protagonistas femeninas:

CARMEN: ... o el señor gordo de Bilbao con su cuenta corriente y su asma o tu Feliciano,  
o el Manolo, pobres pero honrados

PAULA: Sí hija, sí, dos desgracias juntas

MERCHE: Esto no es una profesión, es la guerra: la guerra por el par de medias y el bocadillo

PAULA: La Queti dice que nosotras somos muy decentes, pero que vivimos de aparentar lo contrario

CARMEN: Tiene razón: somos lo mismo que ella pero al revés.

En el segundo caso, el que se refiere a los profesionales autónomos y liberales, son tan sustanciales las diferencias cuantitativas –ya que podemos constatar que en el 60 suponen un 17% del total, mientras que en 1.990-91 se trata de un 31%– como las cualitativas: de editor discográfico, taxista, costurera, etc. en 1.960 pasamos a dentista, abogado, veterinario, biólogo, constructor, cirujano, ingeniero nuclear, etc. en el 90-91.

En varias de las profesiones que aparecen en ambas fechas (recordemos que al coincidir sólo cuatro –artísticas, autónomos-liberales, delictivas y asalariados– únicamente podremos efectuar la comparación entre ellas) se puede observar que el cambio cualitativo mencionado implica dos cuestiones diferentes pero muy relacionadas entre sí:

- En primer lugar, el nivel de formación<sup>22</sup> implícito es distinto según las fechas puesto que, tal como anteriormente señalábamos, en cada una de ellas las categorías están compuestas por actividades diferentes. No parece necesario incidir más sobre la obvia diferencia en cuanto a nivel de estudios existente entre un taxista y un abogado o un cirujano, lo cual no excluye la posibilidad de que el taxista pueda ser a su vez ingeniero nuclear, aunque no sea ésta en ningún caso una situación factible en el año 60.

- En segundo lugar, supone importantes diferencias en cuanto a la posición social de los personajes. No sólo la formación exigida para el desempeño de las

---

<sup>22</sup> Sin que el período formativo incida en la historia narrada (cuestión tratada a analizar el ámbito educativo-formativo) puesto que cuando conocemos al personaje, éste ya está inmerso en el mundo laboral ejerciendo la profesión para la que previamente se ha formado.

distintas profesiones confiere reconocimiento y asignación de posición social (mediante titulación), aunque no garantice el reconocimiento económico, sino que las distintas profesiones están ligadas a distintas posiciones sociales.

	1.960			1.990-91		
	Bajo	Medio	Alto	Bajo	Medio	Alto
<b>Artística</b>	8%	31%	0%	0%	21%	28.5%
<b>Auto.-liberal</b>	15%	13%	33%	0%	31%	43%
<b>Delictivo</b>	38%	0%	0%	33%	0%	0%
<b>Asalariada</b>	31%	6%	0%	67%	48%	28.5%
<b>Totales</b>				100%	100%	100%

Como se puede observar en el cuadro existen diferencias entre ambas fechas en la asignación de posición social que conlleva cada profesión. Esto es debido, en la mayoría de los casos, a las diferencias cualitativas que antes mencionábamos, pero, además, podemos constatar en el transcurso del tiempo cambios en las escalas de valores que la sociedad aplica a algunas ocupaciones:

- Los artistas pasan de ocupar una posición social entre baja y media en 1.960 a una posición alta en 1.990-91. Apreciamos, respecto a esta profesión, cambios a distintos niveles: cambian, como ya apuntamos, los agentes culturales que son recogidos por los relatos cinematográficos –de cantantes o vicetiples en el 60 a galeristas o pintores en el 90-91–, cambia el tipo de productos que se consumen –de música pop a pintura contemporánea– y cambia la apreciación y la forma de consumo de los productos culturales por parte de una sociedad con un

mayor nivel educativo y cultural en su conjunto –ya no es música fácil que se escucha por la radio y se tararea mientras se realizan las tareas domésticas sino un producto, la pintura o la fotografía, que requiere cierta formación para ser degustado, cierto esfuerzo de atención y comprensión, y cuyo consumo exige una intencionalidad por parte del consumidor que tiene incluso que desplazarse a museos, galerías, etc.–.

- Se puede apreciar como en ambas fechas son los profesionales autónomos y liberales quienes gozan de una más elevada posición social, encontrándonos con que el 33% en 1.960 y el 43% en 1.990-91 de los personajes que se sitúan en una escala social alta desempeñan alguna profesión de las pertenecientes a esta categoría. Este tipo de profesionales se reparten entre todas las posiciones sociales en el año 60, no así en el 90-91 donde se acercan a las posiciones más altas de la escala (un 33% de los que se sitúan en una posición media y un 43% de los que los hacen en una situación alta).

Estas diferencias de posición se deben, como ya hemos apuntado, a las distintas profesiones que componen la categoría puesto que no parece demasiado probable que un taxista y un industrial o un médico se encuentren socialmente en el mismo estrato.

En 1.990-91 es también dentro de esta categoría donde hallamos aquellos personajes con mayor nivel de formación, nivel que, como hemos mencionado, podemos deducir precisamente del tipo de profesión que desempeñan, generalmente ligada a una titulación universitaria: abogados, ingenieros, biólogos, dentistas, etc. Este nivel de formación es el que les prepara para el desempeño de tareas que exigen una mayor cualificación, lo que redunda en mayores retribuciones

económicas y mayor prestigio social. Sin embargo, no todos los personajes encuadrados en esta categoría tienen por que ser titulados universitarios ya que podemos encontrar también propietarios de negocios, como bares o zapaterías, con personal asalariado a su cargo.

El menor nivel de formación de muchos de los personajes que analizamos en el 60 contribuye a explicarnos el por qué de su asentamiento en estratos más bajos de la sociedad.

- Respecto a los delincuentes profesionales señalaremos que todos ellos se encuentran en una posición social baja. En principio, no se trata de delincuentes a gran escala, sino de personajes que delinquen para ganarse la vida y que se limitan a cometer pequeños robos y asaltos, aunque alguno de ellos culmine su carrera delictiva con un crimen. Su posición, tanto de origen como personal, es baja puesto que provienen de los grupos socialmente más desfavorecidos (núcleos chabolistas y marginales), grupos en los que abundan los jóvenes sin educación ni formación de ningún tipo y, por supuesto, sin trabajo, bien sea porque no existe o bien porque no les interesa ya que con el producto de sus raterías obtienen mayores beneficios que trabajando, y, sin embargo, tales beneficios no resultan suficientes como para permitirles el abandono de esta profesión y el ascenso en la escala social.

- Los asalariados en 1.960 se concentran en la parte baja de la estructura jerárquica social, mientras que en 1.990-91 se hallan distribuidos en todas las posiciones, si bien con mayor incidencia en baja y media. Este grupo está integrado, en general, por aquellos trabajadores con un menor nivel de formación como jornaleros, camareros etc., aunque en 1.990-91 apreciamos un significativo 28.5% de personajes que gozan de una posición alta siendo asalariados: se trata de

personajes con una formación que les dota de competencia para ocupar puestos cualificados: casos como los de un analista de sistemas en una empresa o un médico o dentista que trabaja en la clínica de otro compañero como asalariado, no como asociado.



### 5.2.3. ÁMBITO FAMILIAR

Analizaremos aquí todos los datos referidos al ámbito de vida familiar del personaje, partiendo de la aclaración que ya efectuamos en el Planteamiento Teórico, donde señalábamos que con el término “familia” nos referimos tanto a la parental o de origen como a la propia del personaje. Puesto que la familia de origen apenas si queda recogida en los relatos analizados, los datos que obtenemos se refieren casi únicamente a la familia propia del personaje.

En este apartado incluiremos, puesto que se relacionan y complementan claramente, los datos obtenidos respecto al TIPO DE FAMILIA (*religiosa, civil, cohabitación, unipersonal y no consta*) con los obtenidos al preguntarnos por el ESTADO CIVIL<sup>23</sup> del personaje (*soltero, casado, cohabita, divorciado, separado, viudo y no consta*), ya que se puede decir que casado engloba civil y religiosa y unipersonal englobaría los casos de solteros, separados, divorciados y viudos que no cohabitan. Como ya señalamos, varios de estos estados son socialmente improbables (*cohabita y separado*) e incluso legalmente imposibles (*divorciado*) en el año 60 y, sin embargo, son opciones posibles en el 90-91.

---

<sup>23</sup> Hemos computado, tanto para determinar el estado civil del personaje como el tipo de familia, aquellos en los que permanece la mayor parte del tiempo de la historia narrada y nos hemos limitado a recoger lo que el relato nos muestra, sin hacer suposiciones sobre aquello que no queda explicitado cuando haya varias opciones al respecto. Por ejemplo, ante un personaje casado en el 60 podemos decir con seguridad que el matrimonio ha sido religioso, ante un personaje casado del 90-91, salvo que se especifique, no podemos señalar si se trata de matrimonio civil o matrimonio por la Iglesia.

Veámos en un cuadro los datos obtenidos sobre estado civil que iremos complementando en el análisis con los obtenidos sobre el tipo de familia.

<b>ESTADO CIVIL</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Soltero/a</b>	96%	69%
<b>Casado/a</b>	4%	12%
<b>Cohabita</b>	0	6%
<b>Divorciado/a</b>	0	2%
<b>Separado/a</b>	0	6%
<b>Viudo/a</b>	0	2%
<b>No consta</b>	0	2%

Tanto en el año 60 como en el 90-91 la inmensa mayoría de los personajes están solteros (96% en el primer caso y 69% en el segundo) durante prácticamente la totalidad del relato, lo cual no supone que ese sea el estado final del personaje en la historia; es decir, en la mayoría de los casos, el estado civil del personaje al final de la película es distinto que en su comienzo. En el año 60, la mayoría de los personajes que comienzan solteros terminan casados o a punto de contraer matrimonio (final de la película, en algunos casos explícito y en otros eludido, pero sobreentendido). No es, sin embargo, tan claro lo que sucede en las películas de 1.990-91 donde muchos de los finales son abiertos y, teniendo en cuenta el mayor número de posibles estados, más ambiguos. Es decir, no podemos saber si la pareja que forma el personaje al final del relato será o no duradera y, si lo es, no sabemos

cual será la opción que elijan: cohabitación o matrimonio y, dentro de este, si será civil o religioso.

Esto supone que el número de casos, pertenecientes a esta fecha, recogidos como cohabitación (6%) tampoco se ciñe estrictamente a la realidad puesto que sólo recogemos dentro de esta categoría aquellos que se manifiestan como tal durante la mayor parte del relato, por lo que no incluimos los casos de aquellos personajes que acaban de terminar una relación de este tipo al inicio de la película, ni los de aquellos personajes que inician una convivencia de este tipo al final, ni tampoco podemos dar cuenta de aquellos van a iniciar una relación de pareja puesto que desconocemos si la opción elegida será la cohabitación. Todos estos casos, de ser computados, aumentarían notablemente el porcentaje obtenido en esta categoría.

Si comparamos los datos referidos al estado civil con los obtenidos sobre el tipo de familia, vemos que, en 1.990-91 nos encontramos ante un 12% de personajes casados, mientras que las categorías civil y religiosa aparecen desiertas. Esta aparente contradicción se resuelve reparando en que, mientras en 1.960 todos los personajes de los que sabemos son casados podemos decir con seguridad que lo son a través de un matrimonio religioso, no ocurre lo mismo con los casados de 1.990-91, los cuales, al no poder saber si han contraído matrimonio civil o religioso, pasan a engrosar las filas del no consta.

Podemos llamar la atención sobre la diferencia del número de personajes casados, ya que pasamos de un 4% en 1.960 a un 12% en 1.990-91. Este dato no significa la existencia de un aumento en el número de matrimonios, sino que se

halla determinado por la edad de los personajes analizados. Como vimos al comentar la variable EDAD, en 1.990-91 los personajes se encuadran mayoritariamente en los segmentos de juventud media y tardía y adulto, encontrándonos así con una mayoría de personajes que se encuentran en una franja de edad que supera los 25 años. Al ser mayor la edad de los personajes analizados en esta fecha, resulta lógico que exista un mayor número de ellos cuyo estado civil sea casado. En 1.960, al encontrarse los personajes analizados en una franja de edad más baja (juventud media y primera juventud), la mayor proporción de ellos se encuadra en la categoría de solteros, a pesar de que, como indicamos, la mayor parte de ellos terminen contrayendo o a punto de contraer matrimonio al término de la película. Si contabilizásemos el estado civil final, con toda seguridad, los casados en el año 60 superarían a los del 90-91, ya que, además, sabemos que la realidad social de esa fecha, la trayectoria vital socialmente prescrita, incluía contraer matrimonio a una edad más temprana que en la actualidad. Como señalábamos en su momento, las encuestas sobre población de estos años ya no contabilizaban como jóvenes a aquellos individuos que sobrepasaban los 24 o 25 años, puesto que lo normal a esa edad era formar ya una familia propia, lo que los encuadraba en la categoría de adultos<sup>24</sup>.

A lo anteriormente expuesto hay que añadir las distintas concepciones sociales existentes entre ambas fechas respecto al matrimonio: mientras en el 60 la sociedad lo prescribe como parte determinante de la trayectoria vital de los

---

<sup>24</sup> El matrimonio constituía un rito de paso de la juventud a la edad adulta, puesto que suponía un cambio en la forma de vida y asumir una serie de responsabilidades inherentes a la nueva categoría.

individuos –es decir, los jóvenes están indefectiblemente abocados al matrimonio e incluso serán presionados para ello si es necesario o, en caso contrario, serán socialmente mal considerados–, en el 90-91 hay más libertad, lo que hace manifestar explícitamente a algunos personajes su deseo de no comprometerse, o de no tener una pareja fija o de seguir buscando, sin límite de tiempo y a través de parejas eventuales, aquella que en un momento determinado puedan llegar a considerar como “definitiva”<sup>25</sup>. El entrecomillado en esta palabra significa que no es tampoco la misma noción la que subyace en ambas fechas: en el sesenta *definitiva* quiere decir “hasta que la muerte nos separe”, en el 90-91 significa algo menos permanente, algo como “mientras nos vaya bien” o “mientras estemos a gusto juntos”, no existe la idea de perdurabilidad. Nos acercaremos de un modo más detallado a esta cuestión al analizar tanto el ámbito amoroso como los comportamientos y los valores de los personajes.

Otro de los aspectos que trataremos en este apartado es el de la EMANCIPACIÓN o la AUTONOMÍA de los jóvenes. Se trata, evidentemente, de

---

<sup>25</sup> Veamos como ejemplo un fragmento de diálogo de *Amo tu cama rica* en el que Sara resume metafóricamente su búsqueda de pareja y su relación con Pedro a lo largo de varios años con una historia: “En el siglo XVIII, las tuercas y los tornillos se fabricaban a mano. Era una tarea muy lenta y laboriosa, de manera que se hacían por separado. El que la rosca de una tuerca se acomodara a la de un tornillo era cuestión de suerte más que otra cosa. Una vez fabricada una tuerca tenía que probarse con todos los tornillos y, como puedes suponer, no era fácil. Las roscas no tenían ninguna precisión y se resistían a encajar la una con la otra, había que intentarlo una y otra vez hasta dar con el tornillo que perteneciera a la tuerca y que formara su pareja para siempre. Más o menos, esta es nuestra historia”.

emancipación o autonomía respecto a alguien y esta categoría suele describir el estado en que se encuentra el joven cuando se independiza de su familia de origen. Puesto que las familias de origen apenas tienen peso tanto en una fecha como en otra, es lógico pensar que nos encontraremos ante un gran número de personajes emancipados y lo cierto es que hablamos de un 71% en el año 60 y un 86% en 1.990-91.

Sin embargo, si consideramos, tal como hicimos en el Planteamiento Teórico, dos tipos de autonomía, *autonomía personal* y *autonomía económica*, veremos que es posible efectuar importantes matizaciones a estos datos. En primer lugar, parece razonable pensar que la autonomía personal vendrá determinada por la autonomía económica, puesto que es mucho más sencilla la emancipación personal para alguien que es económicamente independiente que no a la inversa: resulta más complicada la autonomía personal si se depende de la familia para la subsistencia; es decir, es más probable que un joven que trabaja viva independiente de su familia parental, lo que ocurre en el 81% de los casos en el año 60 y en el 91% en 1.990-91.

En segundo lugar, dentro de esta categoría de independencia se podría hablar de ciertas gradaciones:

- personajes que gozan de ambos tipos de autonomía, es decir, aquellos que trabajan y al mismo tiempo viven independientes de la familia parental: 44% de aquellos que trabajan no residen en el domicilio familiar en 1.960 y 67% en 1.990-91 (sin computar los no consta). Son aquellos que residen en su

propio piso, bien sea en pareja o bien solos<sup>26</sup>, en pensiones<sup>27</sup> u hoteles (opción que encontramos sólo en el año 60 y que en algunos casos recoge una vivienda habitual y en otros una vivienda temporal cuya duración es la del relato) o en pisos compartidos (opción sólo posible en el 90-91, puesto que en el 60 no existe, al parecer, mercado inmobiliario de alquiler, ni es una alternativa socialmente admitida, y cuyo lugar es ocupado por pensiones o Colegios Mayores).

- personajes que gozan de autonomía económica pero no personal, es decir, aquellos que trabajan, pero siguen residiendo en el domicilio parental: se trata de un 19% de los personajes analizados en el 60 y un 21% en el 90-91. Las motivaciones de esta situación varían en función de las fechas analizadas. En 1.960, por muy independiente que se fuese económicamente, sólo se obtenía la autonomía personal cuando se constituía un nuevo núcleo familiar, es decir, cuando se abandonaba el domicilio parental para fundar una familia propia, por lo que muchos jóvenes permanecían en el domicilio parental mientras ahorraban para la compra de una vivienda propia. En 1.990-91, sin embargo, encontramos varias posibilidades: el personaje no abandona el domicilio paterno debido a la precariedad del trabajo que

---

<sup>26</sup> Aquellos que no viven en pareja, en cualquiera de las opciones residenciales propuestas, constituyen lo que denominábamos unidad familiar unipersonal, que arroja unos datos del 14% en el 60 y 27% en el 90-91.

<sup>27</sup> Cuando nos encontramos ante alguien cuya residencia habitual es una pensión, suele tratarse de personajes provenientes de otros lugares de la geografía española que han emigrado a la ciudad – dentro de la fuerte corriente migratoria de campo a ciudad o de periferia a centro, e incluso a otros países, existente en el país en este momento– en busca de un mejor empleo. Ante la imposibilidad de adquirir una vivienda propia y la inexistencia de un mercado inmobiliario de alquiler, la pensión se convierte en su única opción residencial.

desempeña, es decir, o no es suficiente lo que gana o su trabajo es temporal, lo que no le permite independizarse totalmente; o bien, tal como indicábamos anteriormente, el personaje se siente cómodo en el domicilio parental puesto que las relaciones familiares son más permisivas, amistosas y liberales, sin la existencia de unas normas rígidas que controlen su comportamiento (podríamos decir en este caso que el personaje goza de ambos tipos de autonomía, aunque su residencia siga siendo la parental); o bien el trabajo del joven se realiza en un negocio familiar por lo que sigue manteniendo la residencia parental.

- personajes que gozan de autonomía personal pero no económica, aquellos que, por ejemplo, viven en pisos compartidos con otros jóvenes que son sufragados por sus padres o que siguen residiendo en el domicilio parental, dependiendo económicamente de sus padres, pero con total libertad personal. Esta posibilidad resulta difícil en el 60 (salvo casos de estudiantes que viven en pensiones o Colegios Mayores fuera de su ciudad de origen, de los que no tenemos ningún ejemplo en el corpus analizado), pero ocurre con una cierta frecuencia en el 90-91, donde nos encontramos, por ejemplo, con que el 83% de los estudiantes analizados se hallan emancipados, es decir, viven independientes de la familia parental aunque dependan económicamente de ella.



#### 5.2.4. ÁMBITO LÚDICO-AFECTIVO

Analizaremos en este apartado aquellos aspectos referidos a las interacciones amistosas de los personajes, considerando los datos obtenidos respecto a las relaciones que tienen lugar en los grupos de pares, en cuyo interior y con cuyos componentes los personajes ocupan en su mayor parte su tiempo de ocio y diversión y a través de los cuales canalizan gran parte de su afectividad (aquella que no va dirigida a la familia o a la pareja).

El resultado más relevante que obtenemos es que mayoritariamente los jóvenes que aparecen en las películas analizadas se mueven en la órbita de un grupo, mayor o menor, de iguales; es decir, son gregarios, grupales, sin que existan en el corpus analizado casos de individuos aislados: prácticamente el 100% de los personajes de ambas fechas pertenecen a un grupo de pares, en cualquiera de las categorías establecidas –*grupál, pareja o ambas* de modo simultáneo–

Durante el período temporal que consideramos como juventud, son las relaciones amistosas y amorosas las que priman sobre todas las demás y este tipo de interacciones transcurren, generalmente, entre los pares, en el seno de uno o varios grupos y suelen estar enfocadas por el cine desde el disfrute del tiempo libre, del período de diversión y ocio; aunque también puede tratarse de un grupo formado por compañeros de trabajo, de estudios e, incluso, de tropelías. Al mismo tiempo, el grupo se convierte en la instancia a través de la que se canaliza la afectividad de los jóvenes hacia sus pares, sus amigos.

El cine que analizamos se centra, básicamente, en mostrar las relaciones interpersonales entre los personajes y la visión que presenta de los jóvenes prefiere

mostrarlos en el desarrollo de interacciones con los pares más que en otro tipo de relaciones, dedicando más tiempo, en general, a reflejar este ámbito de la vida que otros. Dentro de las relaciones interpersonales que tienen lugar en el interior del grupo hemos incluido también la pareja, de la que daremos cuenta en el análisis del ámbito amoroso que efectuaremos posteriormente.

<b>PERTENENCIA</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Grupal</b>	26%	13%
<b>Pareja</b>	37%	33%
<b>Ambos</b>	37%	54%

A la vista de estos datos se puede apreciar, tanto en una fecha como en la otra, que la situación en la que el personaje forma parte de una relación de pareja (bien sea de pareja sólo o bien de pareja y grupo al mismo tiempo, lo que nos da como posibilidades que la pareja forme parte del grupo o que se trate de una relación al margen de él) se manifiesta como predominante en las relaciones interpersonales de los jóvenes tal como el cine los representa, quizá porque, tal como comentamos en otro lugar de esta investigación, pocos relatos cinematográficos no son o no tienen en el fondo una historia de amor o desamor, cuestión en la que nos centraremos en el próximo apartado, al abordar el análisis del ámbito amoroso y en aquellos dedicados a las actitudes, creencias y valores.

Existen, sin embargo, significativas diferencias porcentuales en lo referido a las categorías *sólo grupo* y *sólo pareja* entre ambas fechas, ya que apreciamos una

notable disminución en el número de personajes que pertenecen sólo a grupo en el año 90-91 respecto al año 60 y un fuerte aumento de aquellos que sólo forman parte de pareja. Tanto la disminución en el primer caso como el aumento en el segundo se deben, básicamente, a las distintas edades medias de los personajes, ya que, como indicamos al analizar esta variable, en el año 60 nos movemos en un segmento más joven (situado entre primera juventud y juventud media) que en el año 90-91 (donde nos encontramos con que los personajes se mueven en una franja de edad que los sitúa entre juventud media y tardía, con cierta presencia de adultos). Es decir, la edad media en 1.990-91 es más elevada, lo que implica una mayor posibilidad de que los personajes se encuentren emparejados y con una serie de obligaciones y responsabilidades que les alejan un tanto de los grupos de amigos, mientras que en el año 60, algunos de los personajes analizados son muy jóvenes, lo cual no les ha permitido todavía iniciar una relación de pareja y se mueven, en general, en un entorno grupal de amigos pertenecientes al mismo sexo con los que comparten intereses, aficiones, estudios,... sin que en ellos tengan cabida miembros del sexo opuesto salvo en ocasiones esporádicas y excepcionales.

Dentro de este ámbito lúdico-afectivo en que abordamos las relaciones de los jóvenes con sus pares, en que nos ocupamos de las relaciones grupales de los jóvenes, hemos recabado datos sobre la existencia y el tipo de ordenación jerárquica existente en el interior del grupo.

JERARQUÍA	1960	1.990-91
Vertical	37%	18%
Horizontal	8%	45%
Ambas	10%	
No consta	45%	37%

Como se puede observar en el cuadro, en la mayoría de los casos analizados no consta el tipo de relación existente en el interior del grupo; pero, en 1.960 sí se destaca claramente que, cuando existe algún tipo de jerarquía grupal, la que predomina es la *verticalidad* (37%), sobre un 8% en que la estructura es *horizontal*. Es decir, existe un líder claro en el interior del grupo que es quien toma las decisiones o las iniciativas en las acciones conjuntas de los miembros del grupo. Sin embargo, en 1.990-91, las cifras varían notablemente y sólo en un 18% de los casos nos encontramos con este tipo de jerarquía frente a un 45% en que la relación es igualitaria, es decir, la organización grupal es mayoritariamente horizontal.

Este predominio de la verticalidad en las relaciones entre los jóvenes que encontramos en 1.960 se debe, al igual que ocurría con el predominio de varones existente en esta misma fecha, y sin que ello se pueda extrapolar en ningún caso al conjunto social, a los films integrantes de nuestro corpus de análisis. En esta fecha, como ya hemos mencionado al hablar del predominio de varones sobre mujeres, encontramos una serie de relatos en los que determinadas ocupaciones o profesiones se convierten en el eje del discurso, lo que nos conduce a universos masculinos fuertemente jerarquizados como son los integrados por militares y delincuentes.

En lo que al Ejército se refiere, resulta evidente la verticalidad en el interior de la propia institución puesto que la jerarquía es la base de su estructura y su propia razón de ser, motivos por los que no parece necesario un análisis más detallado respecto al tema. Sin embargo, los personajes analizados cuya profesión es la militar no mantienen jerarquías de este tipo entre ellos, no se trata de grupos compuestos por oficiales y soldados, sino de grupos de amigos que comparten todo su tiempo (tanto el profesional como el personal, puesto que conviven en el cuartel y pasan juntos también el tiempo dedicado al ocio, es decir, no comparten sólo el ámbito laboral sino también, y sobre todo, el lúdico-afectivo) en el seno de la institución en la que se inscriben y a la que representan. Dentro de estos grupos exclusivamente masculinos (compuestos por personajes que, en general, responden a estereotipos claramente definidos como el “bromista”, el “listillo”, el “torpe”, el “paleta”, el “valiente”, etc.) existen jerarquías muy precisas, donde uno de los personajes lidera al grupo tomando siempre la iniciativa en lo que a diversiones, bromas y demás actividades se refiere: el personaje no se convierte en el líder del grupo sino que el grupo se forma en torno a este personaje hasta tal punto que sin él no tendría casi razón de ser.

En el caso de los grupos organizados de delincuentes, normalmente hay un personaje que se constituye en cabecilla del grupo y es quien toma la iniciativa en las acciones conjuntas y quien organiza o prepara los “golpes”. Sin embargo, en ocasiones, su liderazgo puede ser cuestionado por alguien que no está de acuerdo con él y que puede pasar a convertirse en el nuevo líder del grupo. Es decir, puede haber cambios en el liderazgo del grupo, que podrá ser ejercido por diferentes personajes, pero en ningún caso se producen cambios en la estructura de la relación

en el interior del grupo, no se detectan cambios en el sistema jerárquico establecido, no existe paso de una relación de tipo vertical a otra de tipo horizontal: siempre hay un líder, y, en ocasiones, puede haber más de uno.

Veámos ahora los datos que se refieren a otro de los temas que incluimos en este ámbito lúdico-afectivo y que es el referido a lo que hemos denominado *socialidad*, es decir, al tipo de relaciones existentes entre los miembros del grupo.

	1.960	1.990-91
<b>Competitividad</b>	0	2%
<b>Solidaridad</b>	35%	35%
<b>Ambos</b>	18%	22%
<b>No consta</b>	47%	41%

Como puede observarse en el cuadro *no consta* cuál es el tipo de relación en la mayoría de los casos, tanto en una fecha como en otra. En aquellos casos de los que sí tenemos constancia se aprecia un claro predominio de la *solidaridad* (35% en ambas fechas). Es decir, los miembros del grupo, generalmente, se apoyan entre sí, se ayudan unos a otros, el grupo arropa a sus integrantes, tanto en el interior del propio grupo (relaciones endogrupales) como cara al exterior (relaciones exogrupales).

Hay que destacar también el hecho de que en 1.990-91 encontramos un porcentaje relativamente alto (22%) de casos en los que los miembros del grupo mantienen entre sí, simultáneamente, relaciones solidarias y competitivas. Podemos

considerar así las situaciones en que, por ejemplo, dos miembros de un mismo grupo se enamoran de la misma persona: en todos los demás aspectos (trabajo, relaciones interpersonales, diversión, etc.) mantienen una actitud solidaria entre ellos, se apoyan mutuamente, y, sin embargo, respecto a la cuestión amorosa son rivales y mantienen, como decíamos, relaciones de competitividad.

También dentro de este mismo apartado, puesto que estamos viendo los aspectos grupales del personaje, analizaremos lo referente a otro tipo de grupos: aquellos que hemos denominado *asociaciones de adscripción*. Poco podemos decir acerca de este aspecto, salvo que es un tema que no se recoge en el cine español analizado, ni en una ni en otra fecha. Aparecen algunos casos aislados, pero no relevantes: hablamos de un 10% en 1.960 y un 8% en 1.990-91. Señalar quizá que, en el 90-91, son casos relacionados con cuestiones políticas y sociales: jóvenes pertenecientes a Jarrai-KAS en el País Vasco y ecologistas, mientras que en el 60 pertenecen a asociaciones deportivas o religiosas, lo que indica una distinta orientación en el escaso “asociacionismo” juvenil tal como es reflejado por el cine español. Evidentemente un movimiento como Jarrai no es concebible en la sociedad española del año 60, puesto que no existía libertad política, aunque históricamente sabemos que, alrededor de esa fecha (como señalábamos en el Marco Sociopolítico, Capítulo I) ya hay asociaciones estudiantiles (ilegales) y conflictos sociopolíticos entre los estudiantes y el gobierno, además de las primeras huelgas obreras y la formación de ETA. Sin embargo, nada de todo esto aparece reflejado en el cine nacional que analizamos en esta fecha.

### 5.2.5. ÁMBITO AMOROSO

Como indicábamos en el Planteamiento Teórico, analizaremos el ámbito amoroso de los personajes a través de su manifestación en la pareja, institución socialmente reconocida para la expresión de la interacción amorosa en nuestra sociedad. Recordemos que hemos incluido en la categoría de pareja tanto a aquellas unidas en una interacción más o menos estable, que puede o no implicar sexo, como aquellas más esporádicas o eventuales que pueden desarrollarse en torno a una relación meramente sexual. También están incluidas, puesto que lo son de hecho, aquellas parejas formadas por homosexuales o basadas en relaciones incestuosas.

Trataremos aquí lo referido al ámbito amoroso en general, implique o no relaciones sexuales, centrándonos en el tipo de relación de pareja (si existe o no, si es fija o eventual) en que participan los personajes y en el tipo en que les gustaría participar (quizá aspiren a tener una pareja fija mientras se encuentran en una relación eventual, por ejemplo) sin detenernos a analizar aquí las actitudes que los personajes mantienen respecto a este punto.

Es decir, comentaremos los datos referidos al *tipo de pareja que constituye el personaje* –independientemente de su estado civil, puesto que, como es evidente, se puede ser soltero y con pareja– y al *tipo de pareja que aspira a constituir*. A pesar de lo que consideramos profundas diferencias sociales entre ambas fechas respecto a este tema, vemos que los datos son similares: tanto en 1.960 como en 1.990-91, lo que predomina es la *pareja fija*, y en ambas fechas presenta el mismo porcentaje, 65%. La diferencia, nuevamente, no es cuantitativa sino cualitativa: la pareja es fija en ambos casos, lo que marca la distinción entre las parejas de uno y otro momento



es la meta de la relación, el modo de plantearse la pareja y el propio curriculum del personaje.

La meta de la relación, el fin de la pareja, es decir, si la relación está directamente encaminada al matrimonio o existen otras posibilidades, se convierte entonces en determinante de las diferencias entre ambas fechas. Como ya hemos señalado anteriormente, en el año 60 no eran socialmente concebibles otras alternativas que no fuera el matrimonio religioso. En el 90-91 no sólo el matrimonio presenta otras alternativas, como el civil o legal, sino que existen otras posibilidades, entre ellas el que la relación no se dirija hacia un punto que incluya la convivencia. Hay que añadir, además, que en el 60 hay bastantes películas cuyo final explícito es la boda, y en aquellas otras cuyo final es más abierto, la boda puede suponerse. Sin embargo, no existe ningún caso de boda explícita en el 90-91 y, como decíamos, de un final abierto pueden inferirse varias posibilidades.

Esta cuestión está directamente relacionada con el modo de plantearse la relación de pareja: Da la impresión de que los jóvenes que aparecen en las películas analizadas del 60 no buscan el amor, lo encuentran y como mucho, lo defienden, a lo que añadiremos que, en la mayoría de los casos, cuando conocemos al personaje lo encontramos ya inmerso en una relación de pareja, son pocos los casos en los que asistimos al inicio de esa relación. Los jóvenes parecen tener asumido que el diseño social de su trayectoria vital incluye el amor y el matrimonio y que socialmente (recordemos la cita bíblica “no es bueno que el hombre esté sólo”) no estaría bien visto si esto no ocurriese, sobre todo en el caso de la mujer. Diríamos que es un amor más racional que pasional, es una especie de “amor tranquilo”, más sosegado, sin sorpresas, cuya evolución se puede prever.

Los jóvenes del 90-91, por el contrario, dan la impresión de buscar el amor “desesperadamente” a través del sexo, de las drogas o de lo que sea. Parece que el único objetivo de su vida fuera la búsqueda de ese amor de una manera compulsiva, totalmente apasionada. Lo buscan a través de relaciones más o menos duraderas (estamos hablando de un 22% de personajes sin pareja fija), sin compromisos, relaciones puramente sexuales de las que no se sabe si surgirá el verdadero amor, formas que además constituyen opciones personales meditadas y, en algunos casos, encaminadas, precisamente, a evitar el compromiso indefinido. Sin embargo, a pesar de esa búsqueda compulsiva, parece existir una especie de resistencia y un miedo a implicarse en relaciones personales intensas y duraderas que impliquen ciertos cambios o ciertas renunciaciones en la forma de vida actual del personaje<sup>28</sup>.

Respecto al curriculum, a la trayectoria vital del personaje, cabe señalar que, precisamente por la forma de plantearse la relación de pareja, en el 90-91 son personajes con “pasado”, un pasado amoroso que condiciona su comportamiento actual (el tipo de pasado que les convertiría en inmorales en el 60 y que les obligaría a padecer grandes sufrimientos para expiar su culpa, su “caída”). Aunque en el segmento de su historia personal sobre el que efectuamos el análisis los personajes

---

<sup>28</sup> Sirva como ejemplo este fragmento de un diálogo entre dos personajes de *Visiones de un extraño*: “Alguien conoce a otra persona con la que entabla una relación que parece eterna. Luego pasan unos días y cada uno se da cuenta que no puede renunciar a su propio mundo, tiene cosas por hacer y cosas ya hechas que le atan. Piensa que quizá se arriesgue demasiado si pierde lo poco que posee. Y tiene miedo. Y al final decide que no merece la pena arriesgarse, que un día u otro todo se acabará y que para eso es mejor permitir que todo vuelva a ser como antes.”.

tengan pareja fija, no tiene por qué haber sido así anteriormente, ni tiene por qué ser esa su única pareja<sup>29</sup> a lo largo del relato, ni la definitiva y pueden, también, encontrarse en un período estable, incluido entre varias parejas eventuales, cosa que no ocurre en el año 60.

Sobre el tipo de pareja que los personajes aspiran a constituir apenas encontramos diferencias en los datos obtenidos para una fecha y otra. Hay que destacar el elevado porcentaje de no consta (39% en el 60 y 45% en el 90-91) ya que como respuesta sólo consideramos las explicitaciones por parte de los personajes y, como vemos, hay numerosos casos en los que no se producen. De aquellos casos sobre los que tenemos constancia de las preferencias de los personajes debemos destacar que, mayoritariamente, existe el deseo de tener una pareja fija (56% en el 60 y 51% en el 90-91).

Como siempre, las profundas diferencias, que, en general, hemos mencionado al hablar de la pareja que el personaje constituye, se encuentran en el aspecto cualitativo: mientras los jóvenes del 60 no sólo tenían asumido que la pareja era su estado inmediato al abandonar la infancia y adolescencia (hay varios casos de parejas que se forman a muy temprana edad, alrededor de los 15-17 años) y previo al matrimonio, en el 90-91 la pareja fija se muestra como un estado deseable, pero que al mismo tiempo genera resistencias: miedo, como decíamos, a una relación

---

<sup>29</sup> Bajo la categoría de pareja fija podemos recoger, por ejemplo, el caso de un personaje que tenga dos o más parejas fijas a lo largo del relato, puesto que fijo, tal como lo entendemos, define un tipo de relación que no es planteada con carácter eventual sino indefinido, aunque puede romperse por uno u otro motivo para dar paso a otra planteada en los mismos términos.

profunda en unos casos; afán de independencia en otros; rebeldía contra la tradición o un deseo manifiesto de ignorarla viviendo la vida a su manera en otros; y, en el caso de algunas mujeres, cierta reluctancia a ser controladas, a no poder mostrarse como son, a perder todo aquello por lo que han luchado y que las ha situado en igualdad de condiciones con los hombres<sup>30</sup>.

Esta resistencia de los personajes al mantenimiento de una relación amorosa tradicional, con lo que implica de aceptación de responsabilidades, de cambio de modo de vida y de pérdida de independencia, quedaría definida con un concepto manejado ampliamente en Psicología Social: la *reactancia*<sup>31</sup>

En una situación en la que los individuos se sienten amenazados en su independencia, reaccionan con un comportamiento llamado “reactancia”. *La reactancia puede definirse como el desarrollo de una motivación negativa, unida al sentimiento de una pérdida de la independencia y que se manifiesta por una resistencia a la influencia, y que se orienta en el sentido de recuperar la libertad perdida.*

---

<sup>30</sup> Este es el planteamiento, a modo de ejemplo, del personaje de uno de los personajes femeninos (que se resiste a una relación tradicional y termina conviviendo con aquel a quien dirige sus palabras y del que sólo pretende ser amante) en *Lo más natural*: “Quiero únicamente relaciones con personas que no sean libres. He conocido muchas mujeres. Todas querían ser una cosa y han terminado siendo otra. ¿Por qué?. Por un hombre”.

<sup>31</sup> FISCHER, G. N.: *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid, Ed. Narcea, 1.990, pág. 83. Añade el autor (pág. 86) que “la *teoría de la reactancia* (Brehm, 1.966) se basa en la hipótesis de que el individuo posee una gama de comportamientos que puede utilizar de inmediato o más tarde. Se trata de potenciales que se refieren a su manera de vivir la libertad, y todo cuanto afecta al sentimiento que pueda tener al respecto producirá una reacción mediante la cual intentará volverla a encontrar”.

En lo referido a la pareja se puede hablar claramente de reactividad por parte de los jóvenes en general y, especialmente, por parte de las mujeres. Autores como Enrique Gil Calvo<sup>32</sup> y otros apuntan al respecto la existencia del llamado *síndrome de Peter Pan*, la negativa por parte de los jóvenes a crecer, a convertirse en adultos y a afrontar las responsabilidades que este cambio de vida conlleva, achacando esta actitud en muchos casos a unos planteamientos vitales egoístas y unos sistemas de valores de orientación claramente hedonista, como veremos posteriormente.

En el caso de las mujeres debemos señalar que no se trata tanto de una negativa a crecer o a asumir responsabilidades como de no renunciar a aquellas que les ha costado gran esfuerzo conseguir: la equiparación social y laboral con los varones, el respeto social como profesionales cualificadas y su propia carrera laboral, que suele quedar truncada al implicarse en una relación de pareja en la que siempre es la mujer quien debe ceder. La mayor parte de los relatos cinematográficos que se ocupan de este tema plantean a la mujer la disyuntiva de ser una profesional respetada, pero sin vida amorosa ni familiar, o abandonar su carrera para convertirse en madre de familia, siendo muy contadas las ocasiones en que se les permite alternar ambas ocupaciones que parecen excluirse mutuamente tratándose de una mujer, pero que nunca se presentan como contradictorias si se trata de un hombre.

---

<sup>32</sup> Véase la nota nº 9.

Sobre este tema añadiremos unas palabras de Gil Calvo<sup>33</sup> que resumen el estado de la cuestión que, aunque él, obviamente, las aplique a las mujeres de estas fechas en general, nosotros hacemos extensivas a los personajes femeninos pertenecientes al corpus analizado.

... este nuevo modelo de asimetría entre los géneros, vigente entre las actuales mujeres que trazan trayectorias dualistas de vida, reproduce metafóricamente el arcaico esquema del panteón homérico analizado por Sarah Pomeroy en referencia a las mujeres atenienses; mientras las divinidades masculinas son unívocas, unánimes y unificadas (todos los dioses masculinos obtienen pleno éxito simultáneo tanto en el amor como en la guerra, y tanto en el trabajo como en la familia, sin sombra ambivalente de duda alguna), las divinidades femeninas, por el contrario, aparecen escindidas, divididas y especializadas: las que obtienen éxito profesional sólo acarrear fracasos amorosos y traumas familiares o viceversa. Pues bien, las actuales mujeres dualistas, rozando la esquizofrenia, aparecen tan divididas, escindidas e internamente diferenciadas como las diosas helénicas: los éxitos ocupacionales sólo pueden obtenerse a costa del riesgo de fracaso familiar y viceversa.

Y la consecuencia lógica de este estado de cosas es la *ambivalencia moral*: el sometimiento del curso femenino de vida a un régimen continuo de *dobles vínculos* (Watzlawick)<sup>34</sup>, o paradojas pragmáticas de cumplimiento e incumplimiento simultáneamente exigidos pero imposibles. Desarrollar una estrategia vital a la vez ocupacional y familiar resulta tan imposible como tratar de obedecer una orden de desobediencia, tratar de ser premeditadamente espontáneo o estar obligado a ser libre.

---

<sup>33</sup> GIL CALVO, Enrique: *La mujer cuarteada. Útero, Deseo y Safo*. Barcelona, Anagrama, Col. Argumentos, 1.991, pág. 84.

<sup>34</sup> Sobre este aspecto, véase también BATESON, Gregory: *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1.985, págs. 301-308.

### 5.3. DEL DECIR Y EL HACER (sobre la identidad narrativa de los personajes)

Si en el análisis de esta variable nos limitásemos únicamente al aspecto cuantitativo poco podríamos decir, salvo que la mayoría de los personajes cumplen funciones de protagonistas: 82% en 1.960 y 80% en 1.990-91. La explicación inmediata de estas cifras sería bien sencilla y obvia: aquellos personajes que no son protagonistas suelen aparecer tan poco perfilados que no es posible saber gran cosa de ellos, salvo que hagamos suposiciones más o menos atinadas puesto que nada podemos preguntarles directamente. Pero si nos adentramos, además, en el aspecto cualitativo del análisis la información obtenida nos resulta de mayor interés.

En primer lugar, y antes de entrar en cuestiones más puntuales, señalaremos que el gran número de personajes protagonistas se debe, además del motivo ya mencionado, a la tradición coral existente en el cine español donde no es difícil ni extraño encontrar películas con múltiples protagonistas<sup>35</sup>.

Por otro lado, en el Planteamiento Teórico exponíamos una serie de cuestiones sobre las diferencias en los regímenes narrativos cinematográficos existentes en cada una de las épocas analizadas (dada la separación entre ellas de

---

<sup>35</sup> Mencionemos a modo de ejemplos, entre otros muchos posibles, *Las chicas de la cruz roja* –Rafael J. Salvia, 1.958– o *Siempre es domingo* –Fernando Palacios, 1.961–; o *¡Aquí están las vicetiples!*, *Festival en Benidorm* o *¿Qué te juegas, Mari Pili?* entre otras integrantes de nuestro corpus de análisis.

treinta años) y cómo estas distintas formas de narrar condicionaban el contenido de las funciones narrativas, de la identidad narrativa de los personajes. Partiremos de lo entonces propuesto para matizarlo con los resultados de nuestro análisis.

Hablábamos de “hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto a los acontecimientos (acciones y sucesos)” en el régimen narrativo débil que caracteriza al cine actual respecto al anterior y señalábamos que nos encontramos en el “territorio del drama psicológico: en primer plano se sitúan los personajes y los ambientes, mientras que las situaciones adquieren un carácter enigmático y son mínimos los avances que se producen”. De ahí que muchos de los personajes del 90-91 nos sean presentados paseando, mirando pensativos, y de otras maneras que tratan de reflejar la introversión del personaje, que tratan de reflejar el hecho de *pensar* a través de códigos cinematográficos ya reconocidos. En el año 60, las decisiones se ponen directamente en práctica, no se muestra al personaje en el acto de tomarlas.

Esto repercute directamente en la verbalización de los hechos: en el 60, los diálogos son funcionales, explican por qué se ha tomado una decisión, mientras que en el 90-91 son el acto mismo de tomar la decisión, reflejan el proceso mental que desarrolla el personaje recapacitando sobre algo, y, en algunos casos, el hecho de hablar trata de impedir precisamente que esa decisión tenga que ser tomada: se sustituye la acción por la verbalización, se mantiene un intento de hablar sobre algo como sustituto del actuar respecto a ese algo, el acto expresivo sustituye al ejecutivo, hasta tal punto que determinadas actuaciones intrascendentes cara a la historia narrada (cocinar, comer, pasear,...) son mostradas como simples pretextos que permiten a los personajes seguir hablando y evitar la acción.



De ahí que “la gran acción heroica y moral pierde todo su sentido y toda plausibilidad: las dudas y los miedos no son simples etapas en el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que consienten mediaciones, sino que se convierten en la modalidad constitutiva de su comportamiento”. Esas dudas, esos miedos, empujan al personaje a hablar continuamente en un intento de evitar esa acción, esa decisión que las produce. Quizá un ejemplo claro de lo que tratamos de exponer sea la película *Visiones de un extraño*, tal vez la menos clásica, de las integrantes de nuestro corpus, en su régimen narrativo, y en la que todos los personajes han tomado previamente una opción vital y, ante una situación que trastorna sus planteamientos, tratan de eludir verse envueltos en ella hablando sobre sí mismos, sobre otros, sobre su forma de pensar y de entender la vida,... impidiendo así la acción (amorosa) que puede cambiar sus vidas, aunque repitan el mismo error que estaban tratando de solucionar: la verbalización se convierte en un modo de huida y la historia se manifiesta circular: su final es su comienzo, sin evolución, cuando menos aparente, del personaje, que no aprovecha las sucesivas oportunidades de corregir lo que él mismo considera una equivocación.

Dentro de esta comparación entre los dos regímenes narrativos mencionábamos también que, en el paradigma débil, “los valores no se colocan ya en sistemas contrapuestos, sino que se refieren a axiologías próximas al sincretismo y dotadas de una cierta permeabilidad”. Esta ruptura del sistema axiológico dual para dar paso a otro más ambiguo nos parece realmente interesante, pero creemos que, quizá, el lugar más indicado para su desarrollo sea aquella parte de la investigación que dedicaremos al análisis de los valores de los jóvenes tal como son mostrados por el cine español.

En cuanto a las funciones narrativas, iremos realizando para cada una de ellas una serie de puntualizaciones cualitativas, que no era factible plantear de modo teórico, puesto que han sido obtenidas de la observación y análisis del propio corpus de la investigación, lo que no permite su extrapolación a un nivel más general como era aquel en el que nos movíamos en el Planteamiento Teórico.

*Protagonistas, Héroes o Sujetos* serán aquellos *personajes sobre quienes recae el peso de la acción, aquellos que manifiestan la orientación del relato*, es decir, son aquellos personajes que se convierten en el centro de focalización de la historia, son el centro de atención, son sus historias las que se narran.

Como ya hemos mencionado, el número de protagonistas que analizamos es muy elevado, debido a una cierta tradición coral en el cine español, lo que supone un mayor número de protagonistas por película. Y señalábamos también, a nivel teórico, que “son aquellos personajes que están más detalladamente perfilados en todos sus aspectos, sobre todo en el psicológico, aquellos cuya definición de identidad está más cuidada, tanto a través de sus acciones (cuya causalidad y motivaciones están explicitadas) como de sus palabras”. Sin embargo, debemos hacer una puntualización a nuestras propias palabras: al ser múltiples los protagonistas de un relato y múltiples las historias narradas, el espacio temporal dedicado a trazar su perfil psicológico y marcar la evolución de su identidad disminuye proporcionalmente, y suele dar lugar a la aparición de estereotipos perfectamente reconocibles por el espectador: “el celoso”, “el gracioso”, “la coqueta”, “la tontita”, “el listillo”, “el buenazo”, “el despistado”, “el paleta”, etc. por citar algunos ejemplos, sin pretender ser exhaustivos en su enumeración.

El protagonista es aquel personaje cuya historia se narra con más detalle, con más cuidado, es aquel, entonces, cuyas peripecias el espectador sigue a lo largo del relato y con el cual puede producirse una identificación, cuestión más o menos sencilla de evaluar en el caso de un único film, pero que no nos atrevemos a analizar en el caso de varios. En el caso de una película con diversos protagonistas claros, ¿el espectador se identificaría con todos ellos o elegiría uno en concreto?, ¿qué criterios seguiría para efectuar su elección: su semejanza personal con el personaje, la simpatía de éste, el cuidado con que es tratado por su creador,...?, etc.

Y, sin embargo, muchos de los personajes propuestos como protagonistas tratan de crear este tipo de fenómeno psicológico: el espectador vivirá más de cerca las peripecias de aquellos que son más parecidos a él, que tienen sus mismos problemas, o las de aquellos que viven un tipo vida que el espectador utiliza como referente para la suya propia, o también las de aquellos que, por su comportamiento, despiertan su admiración. Este último sería el caso de los que hemos denominado héroes, no como función sino como cualidad, es decir aquellos que “cumplen funciones pautadas como heroicas”: podemos citar a modo de ejemplos uno de los protagonistas de *¡Ahí va otro recluta!*, que expone su vida por salvar la de un compañero, o el ejército, como personaje colectivo, en *Un paso al frente*, que se arriesga por salvar a las víctimas de una inundación; aunque, salvo en estos casos donde el heroísmo es obligatorio, no encontramos otros ejemplos en el corpus analizado.

Sin embargo, en el cine analizado en 1.990-91 creemos que, más que proponer al espectador que se identifique con el personaje, se le propone que le comprenda, que se entiendan sus dudas, sus miedos, sus indecisiones, que no se le

exija otro tipo de comportamiento distinto al del propio espectador como individuo (lo que denominábamos antihéroe como cualidad, no como función). De ahí la cuasi inexistencia del héroe como cualidad y su aparición, si la hay, como fruto de la casualidad.

*Antagonistas, Antihéroes, Antisujetos u Oponentes* serán aquellos personajes que se opongan a la consecución de los objetivos que el héroe se propone, bien porque los persigan para sí o bien por cualquier otro motivo. Digamos que su característica principal es la de ser definidos a partir del Protagonista y manifestar la posibilidad de una orientación inversa a la que éste propone. Respecto a esta función cabría señalar que existen pocos personajes que la cumplan: 6% en 1.960 y 4% en 1.990-91, o dicho de otra manera, que en muy pocas ocasiones esta función es desempeñada por otros personajes. Este aparente juego de palabras encubre diferentes explicaciones para cada una de las fechas analizadas.

Que encontremos pocos personajes que cumplan funciones de antagonistas no implica que no exista “algo” que, en ocasiones, se oponga o dificulte la consecución de los objetivos que los personajes protagonistas puedan haberse propuesto. En 1.960, ese “algo” es, generalmente, lo que podríamos denominar “entorno” del personaje: básicamente se trata de aspectos sociales y económicos que dificultan, por ejemplo, tanto la emancipación del personaje o el inicio de su vida en pareja —obstaculizando el logro de un trabajo, de una vivienda o el contraer matrimonio— como las posibles salidas a una situación marginal de miseria y delincuencia.

Existe también otro tipo de situaciones, generalmente en los relatos pertenecientes a 1.990-91 –y debido a lo que anteriormente apuntábamos referente al planteamiento predominantemente psicológico del relato, al predominio de la palabra sobre la acción– en que es el protagonista quien se convierte en su propio antagonista, es él mismo quien se pone dificultades para la consecución de los objetivos que previamente se ha propuesto, quien rompe o manipula a conveniencia, las reglas de juego que él mismo ha marcado o quien se ciñe a ellas de un modo tan rígido que dificulta el alcance de sus propias metas<sup>36</sup>. Aunque también podemos añadir algunos casos en los que, como en el año 60, es el entorno el que interfiere en el logro de los propósitos del protagonista: la explotación y la marginación sociales o la violencia o los problemas de identidad e integración social, como ejemplos, entre otros.

---

<sup>36</sup> Como ejemplos podemos citar *Visiones de un extraño*, *Salsa rosa*, *Amo tu cama rica*, *Boom Boom*, *Lo más natural*, etc.

#### 5.4. MARCOS ESPACIO-TEMPORALES DE LA ACCIÓN DEL PERSONAJE

Ya en el Planteamiento Teórico situamos y definimos cómo entendíamos los marcos espaciales y temporales y el por qué de la inclusión en este apartado de determinadas variables. Y señalamos, también, la importancia determinante del contexto espacio-temporal como marco estructurador de las interacciones sociales, aquel que nos indica la situación, las actitudes, las normas, los valores,... socialmente dominantes en un determinado momento histórico, lo que nos permite contextualizar y entender el comportamiento de los personajes, ya que actitudes perfectamente normales y habituales en nuestros días resultarían totalmente incomprensibles e incluso negativamente sancionadas en el 60 y situaciones socialmente normales en el 60 ahora nos resultarían, quizá, extrañas.

Respecto a esta cuestión sería interesante realizar un análisis más o menos detallado de los aspectos sociales que podemos detectar en las películas analizadas, puesto que contribuirán en gran medida a ayudarnos a entender las actitudes, los objetivos, los valores,... de los jóvenes que, evidentemente, se inscriben en una sociedad con una cultura concreta. Como ya hemos señalado,

El espacio es el rasgo históricamente determinado de las estructuras sociales. En toda sociedad existe un tiempo del espacio que importa considerar para precisar bien la emergencia, la impronta y luego la desaparición de formas que determinan, en un momento dado, la realidad social.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> G. N. FISCHER *op. Cit.*, pág.230.

#### 5.4.1. ENTORNO SOCIOPOLÍTICO

Analizaremos, pues, de modo un tanto pormenorizado aquella parte de los marcos espacio-temporales de la acción del personaje que hemos denominado ENTORNO SOCIAL o SOCIOPOLÍTICO y que definíamos como un contexto de distinto nivel que los marcos espacio-temporales de los que nos ocuparemos posteriormente, puesto que filtra y constriñe las normas, los comportamientos y los valores que manifiestan expresamente los personajes.

Nos remitimos para orientar este análisis a lo dicho en el Capítulo III respecto a esta cuestión: “Los personajes están ubicados en un lugar y en un tiempo concretos lo que implica, obviamente, una realidad social concreta. En muchos de los films analizados el entorno social carece de importancia (diríamos que es un entorno *sin significación*), no condiciona el transcurso de la historia, que podría haberse situado en otro contexto sin que ello supusiera apenas variación alguna, ni determina el comportamiento o los valores del personaje. En otros films, sin embargo, este tipo de contexto se convierte en parte fundamental (*con significación*) de la historia narrada, que no sería la misma en otro; aquí, el entorno social que rodea a los personajes sí condiciona sus interacciones, determina sus actitudes, sus normas de comportamiento, sus valores, etc., se convierte en un personaje en sí mismo. A esto hay que añadir que, dentro de un mismo film, puede ocurrir que un determinado entorno afecte sólo a algunos de los personajes y no a todos o que existan diferentes entornos para diferentes personajes”.

Para poder efectuar este análisis se recogieron los distintos entornos de modo abierto en el cuestionario y se procedió a agruparlos a posteriori en diferentes categorías en función de los datos previamente obtenidos. Dichas categorías nos permiten clasificar los entornos en sociales, económicos, políticos y otros. Como ya apuntamos en su momento, todos los entornos se pueden englobar sin dificultad en la categoría de sociales, pero pensamos que este tipo de clasificación puede revelar ciertos matices diferenciadores, ya que si bien podemos considerar que lo político y lo económico son aspectos de lo social, no se puede decir que todo lo social tenga un componente político o económico.

Sin considerar de momento su carácter, podemos comprobar que el entorno social tiene significación en el 78% de los casos analizados en 1.960 y no la tiene en el 70% de los casos de 1.990-91. Es decir, las películas del 60 presentan una mayor cercanía a la sociedad en la que surgen que los films del 90-91, que podrían transcurrir en casi cualquier lugar ya que no presentan elementos que las anclen a la sociedad en la que se ubican.

Los datos obtenidos respecto al año 60 nos permiten trazar un cierto perfil de la sociedad de ese momento tal como es representada por el cine de la época, sin entrar a efectuar una comparación de estos datos con la realidad, cuestión que no es nuestro objeto de estudio, pero que no dejaría de aportar interesantes resultados.

Subrayaremos, en primer lugar, la no existencia en esta fecha de aspectos políticos dentro de los entornos registrados con significación, puesto que eran realmente impensables en un régimen sin libertades y que sometía a la más férrea



censura todos los relatos cinematográficos, tanto nacionales como extranjeros. Por tanto, todos los entornos se refieren a aspectos sociales, aunque hay que destacar un fuerte componente económico en la mayoría de los casos.

El entorno social provoca que los personajes vean limitados sus objetivos por problemas económicos, que, además, condicionan de modo determinante sus acciones y las historias que protagonizan. En buena parte, los relatos se centran en la búsqueda de alternativas por parte de los personajes para lograr que las cuestiones económicas no impidan el alcance de sus metas, alternativas que son elegidas de entre aquellas opciones que la sociedad propone, lo que nos aporta información sobre la propia sociedad. Comentaremos algunas de las salidas socialmente existentes, aunque no siempre aceptadas, a estas situaciones:

En este momento existen fuertes corrientes migratorias del campo a la ciudad ligadas a un cambio dentro de la población laboral que pasa del sector primario al terciario. Este flujo humano sobre las grandes ciudades provoca desajustes entre lo que la ciudad puede ofrecer y lo que se le demanda: no puede, entre otras cosas, ofrecer vivienda ni empleo a todos los que llegan. Se aprecia en varios de los relatos analizados un fuerte desarrollo de la construcción y el crecimiento de la ciudad, pero que resulta insuficiente para acoger a todos los recién llegados. Al no existir mercado inmobiliario de alquiler, todos quieren, y deben puesto que no hay otras alternativas, adquirir su vivienda, cuestión que resulta bastante complicada, puesto que o no existen suficientes empleos o están muy mal pagados.

Esta situación obliga a muchos jóvenes procedentes de otros lugares a vivir en pensiones y pasar años ahorrando para poder comprar el piso, algo que se

convierte en determinante, puesto que, hasta que no exista la vivienda, el matrimonio y el inicio de una nueva familia se verán postergados. Muchas mujeres se incorporan entonces al mercado laboral para contribuir a que la compra de la vivienda pueda hacerse en menos tiempo. Sin embargo, al estar la mujer más alejada que el hombre del ámbito educativo, su formación es menor, lo que las hace optar por empleos en los que la cualificación exigida y, por tanto, el salario, son menores: “chachas” (trabajando casi todas para los americanos de la recientemente instalada base militar de Torrejón de Ardóz), vicetiples, costureras, y, en los mejores casos, secretarias o dependientas de los nuevos grandes almacenes.

A los hombres se les ofrece una mayor variedad de alternativas de ascenso económico y social: no sólo los empleos a los que pueden optar son mejores o están mejor remunerados sino que también tienen la alternativa de poder ingresar en el Ejército. Cada personaje, por supuesto, aporta su especial entorno sociopolítico (unos provenientes de hábitats rurales, campesinos de posición baja, otros, de hábitats urbanos, también de posición baja o media-baja); pero, si analizamos el conjunto, vemos que todos ellos desembocan en una consideración del ejército como forma de salir de la pobreza y ascender socialmente, como punto final a la búsqueda de un empleo seguro y permanente.

Este planteamiento, quizá excesivamente crudo, queda arropado bajo la apología de los valores de la institución: honor, valor, camaradería, etc., y bajo la muestra de acciones heroicas que el ejército lleva a cabo, tanto en tiempo de guerra como en catástrofes naturales (inundaciones,...). Sin embargo, todos los personajes tratan de salir de una posición social más o menos baja y el ingreso en el ejército es una buena oportunidad para ello, puesto que la institución tiene socialmente una alta

consideración, de la que sus miembros se benefician: puede que su posición económica no sea especialmente alta, pero determinadas prerrogativas (como el acceso a casas del ejército –lo que elimina el problema de la adquisición de la vivienda– al alcanzar una determinada graduación o el poder fumar tabaco americano) les permiten considerar su posición social como media. Curiosamente un oficial de graduación media (aunque baja posición económica) puede cortejar a una mujer de posición económicamente alta, lo que no ocurre con un soldado, por muchas expectativas de ascenso que tenga.

Señalemos también el comportamiento paternalista de los mandos, dispuestos incluso a “no ver” determinadas faltas que pueden ser gravemente sancionadas si consideran que el infractor necesita una atención que le ayude a encarrilar su vida (“el muchacho es de ley, pero ha sido influido por las malas compañías o no ha tenido suficiente atención familiar”), ayuda que, por supuesto, ellos están dispuestos a prestar personalmente. El ejército se presenta así como una gran familia donde todos, desde los mandos hasta los compañeros, están dispuestos a encubrir faltas y a ayudar al descarriado.

Este mismo planteamiento paternalista (que tal vez podría compararse con la actitud real del propio Régimen) lo encontramos en otras instituciones que aparecen, si bien en menor medida, en los relatos analizados: la iglesia y la policía. Ambas instituciones se encuentran, en el corpus analizado, relacionadas con entornos marginales, con jóvenes que han optado por la delincuencia como salida a sus problemas económicos. El delincuente se nos muestra siempre como producto de ambientes marginales: el delincuente no lo es *per se* sino que es engendrado por una

serie de circunstancias sociales que condicionan su evolución y que, en ocasiones, no le dejan otra alternativa, no le permiten alcanzar la forma de vivir a que aspira por otros medios que los proscritos. En primer lugar, el delincuente es un producto directo de la pobreza, de condiciones de vida miserables: sin trabajo o con trabajos mal remunerados que no les permiten salir de su entorno de origen, viven en chabolas ubicadas en descampados, zonas sin urbanizar, sin agua y sin ningún tipo de infraestructura.

Los relatos analizados muestran diversas formas en que los personajes se enfrentan a estas condiciones: unos aceptan su modo de vida como algo satisfactorio que les permite obtener lo que desean sin tener que trabajar, enfocan la delincuencia como una ocupación habitual e indefinida que, además, les reporta beneficios; mientras que otros personajes tratan de conseguir hacerse con una cantidad de dinero suficiente que les permita cambiar de vida<sup>38</sup>.

Respecto a este tema existen diferentes planteamientos narrativos y sociales en los films analizados: en algunos relatos la situación es tratada con un tono documental, cercano al neorrealismo<sup>39</sup>, lo que supone no introducir juicios ni

---

<sup>38</sup> Podemos citar a modo de ejemplo ciertos personajes de *Los golfos* que roban para, entre otras cosas, conseguir que uno de ellos debute como torero (profesión lucrativa y no cerrada a los individuos provenientes de posiciones sociales bajas) lo que permitirá a los demás rentabilizar su inversión trabajando para él como apoderado, chofer o ayudantes.

<sup>39</sup> Aspecto que ejemplifica el hecho de que algunos de los personajes de *Los golfos* no son interpretados por actores profesionales y que el final de la película se deja al azar de la propia interpretación: la secuencia final es una corrida de vaquillas en la que Saura no decide el final sino que éste que depende de la faena que el joven torero haga (no se trata de un actor profesional), tanto si es buena como si es un desastre.

valoraciones en el relato por parte de su autor, dejar que sea el público quien saque sus propias conclusiones a partir de los elementos, más o menos objetivos, que se le proporcionan.

En otros relatos, sin embargo, el planteamiento es bastante diferente, no se pretende objetividad sino dar una determinada visión del tema, interpretar para el público la historia aportando las propias valoraciones del autor e incluso ciertas intenciones moralistas: puesto que los jóvenes delincuentes son un producto social, es la sociedad, por medio de la instituciones pertinentes, quien debe encargarse de devolverles al buen camino. Sólo los recalcitrantes serán severamente castigados (con la muerte en el caso del personaje que cometió un asesinato, o con la cárcel), mientras que aquellos que “han cometido un error” serán internados en reformatorios (estamos hablando de menores de edad) para enseñarles un oficio que les haga útiles a la sociedad a la que antes perjudicaron.

Este tipo de centros son regidos por religiosos y es aquí donde surge el paternalismo que antes mencionábamos por parte de la instituciones. Citaremos unas frases dichas por un religioso director de un reformatorio: “esta casa no es la cárcel. Aquí somos una gran familia en la que encontrarás el calor y el cariño que tal vez te han faltado hasta ahora”, enseñarán al interno un oficio para “que cuando salgas de aquí seas un hombre útil a la sociedad”, “te daremos un techo, un oficio y una familia y no te hablaremos de Dios hasta que no sepas comprenderlo”.

Esta actitud paternalista de los religiosos es también extensible a la policía, que quiere saber los nombres de los cómplices “no para castigar el delito cometido sino para impedir nuevas fechorías que podrían ser el principio de una carrera delictiva” y que sostiene la tesis de que “el chico no es un delincuente nato sino lo

que nosotros llamamos una víctima circunstancial, influido sin duda por otras personas”.

Otro de los intentos de olvidar penurias económicas es el triunfo en concursos o festivales. Triunfar, lograr la fama y el éxito son un modo evidente de conseguir beneficios económicos por el que optan muchos personajes cinematográficos de esta época y dentro del corpus de análisis encontramos varias muestras de ello. Lo destacable es que ninguno de los personajes que elige este tipo de alternativa lo hace para ser famoso, conocido, apreciado, etc. sino para ganar dinero y poder casarse (el matrimonio parece ser una prioridad, especialmente femenina), igual que los que escogen cualquiera de las otras alternativas.

En los casos que nos ocupan, este intento gira siempre en torno al Festival de Benidorm, que en esos momentos se encuentra en sus primeras ediciones. Surgen así una serie de relatos que tratan de combinar la promoción de un incipiente turismo que en esos años descubría España como lugar idóneo (según comentábamos en el Capítulo I, que dedicábamos al marco histórico) con la promoción de un cierto tipo de canción (canción “moderna”, ligera o pop) que empieza a cobrar auge en nuestro país y que busca sus jóvenes intérpretes en este tipo de acontecimientos.

Ligadas a estos relatos se pueden observar una serie de cuestiones sociales, quizá no determinantes, pero sí aclaratorias respecto al ambiente cultural y a ciertas costumbres del momento:

Es este un tipo de música mayoritariamente joven: está hecha por jóvenes, interpretada por ellos y, básicamente, a ellos dirigida; pero se plantea también su

difusión al público en general para sustituir a la copla y la canción folklórica tradicional, cuyos representantes copan las emisoras radiofónicas y las pantallas cinematográficas. Con sencillas letras que hablan de amor y estribillos pegadizos se proponen estas canciones como algo que las clases populares (alejadas, por falta de educación, de la música culta) puedan tararear o silbar mientras realizan sus tareas habituales (limpiar, cocinar, ir al trabajo,...).

Sin embargo, al mismo tiempo que se aboga por la modernización de la canción popular, en algunos de los relatos se denosta el arte moderno atacándolo en todas sus vertientes. En uno de los films analizados (*Festival en Benidorm*), uno de los protagonistas, compositor de música clásica, se encuentra en un sanatorio mental en el que todos los internos son artistas. El director los define como “cuervos de otra clase” y va describiendo sus dolencias: uno de ellos está recluso por pintar “árboles que parecen árboles, le encerraron poco después de pintar un retrato de un señor de Bilbao a quien todo el mundo reconocía a primera vista”; otro es un poeta que “escribe dramas en verso que no los mejoraría Don José Zorrilla, dramas de pasiones en los que no sale ni un coqueador, ni un dipsómano, ni siquiera un joven de esos que se rizan el pelo”. Como vemos, se produce un ensalzamiento del arte más tradicional y un fuerte ataque contra los artistas modernos y la sociedad que los potencia y que desprecia el realismo como una “loca”, además de una crítica implícita a ciertas costumbres sociales de la época (drogodependencias, alcoholismo y homosexualidad) que se reflejan en la producción artística.

El resto de las cuestiones que podemos comentar respecto al entorno social se pueden agrupar en un bloque relacionado con los problemas económicos de la

clase media, a la que pertenecen la mayoría de los personajes: problemas para encontrar trabajo y ganar dinero suficiente como para poder independizarse montando un negocio propio, o casarse o aparentar. Vemos como muchas mujeres trabajan hasta o para poder casarse, otras trabajan incluso casadas para ayudar a la economía familiar, siempre, como ya hemos apuntado, en trabajos no cualificados: camareras, criadas,... Respecto a esta última profesión merece la pena mencionar dos descriptivas frases de la película *Los chicos*: la primera es dicha por la madre de uno de los protagonistas (con criada, para aparentar, y sin vajilla) hablando de su criada: “es una buena chica que trabaja mucho y come poco”, la otra es un comentario hecho respecto a una de las criadas del barrio, mujer a quien todos los hombres del barrio piropean, de quien se dice “esa no durará mucho de criada”, velada alusión a un futuro como mantenida o similar.

Como puede apreciarse, si observamos con detenimiento los entornos sociales que hemos señalado para 1.960, podemos concluir que casi todos ellos giran alrededor de los problemas económicos: los jóvenes que quieren establecerse y fundar su propia familia, los que quieren organizar su propio negocio, las familias de clase media cuyos jóvenes tienen que trabajar para ayudar a salir adelante, los jóvenes del festival de Benidorm que desean el éxito porque supone olvidar las dificultades económicas, los que ingresan en el ejército por el mismo motivo, los delincuentes, etc.



Contrariamente a lo que ocurre con el cine del año 60, en el 90-91 vemos que el entorno carece mayoritariamente de significatividad. El cine de esta fecha se encuentra alejado de la realidad social del momento, hasta el punto de que muchos de los films analizados podrían suceder casi en cualquier lugar ya que no existen referencias sociales concretas que nos permitan acceder al contexto histórico. Al analizar la identidad narrativa de los personajes comentábamos la existencia de un cambio en el modelo narrativo, lo que conducía a películas generalmente más intimistas, de intenciones psicológicas, donde lo que interesa es lo que ocurre en el interior del personaje, por lo que su entorno carece de importancia.

Podemos entonces considerar que, si bien el cine español de esta fecha representa, refleja de algún modo la realidad, también es cierto que se encuentra bastante alejado de lo que en esos momentos ocurre en España<sup>40</sup>. Podemos conocer cuestiones concernientes a los personajes, a comportamientos, códigos axiológicos, normas, etc., pero prácticamente carecemos de información sobre el contexto histórico y social.

Al contrario que en el año 60, lo destacable en el corpus de 1.990-91 son las excepciones, los pocos films que abordan aspectos sociales. En estos casos casi

---

<sup>40</sup> Podemos recordar aquí la fuerte corriente social que se manifiesta en el cine de los años de la transición (1.975-primeros años 80), con un buen número de películas política y socialmente comprometidas. También en los años analizados se pueden considerar como reflejo, si bien sesgado y muy parcial, de la situación social las abundantes películas de Mariano Ozores, que abordan cuestiones como el divorcio, la política y, sobre todo, el sexo desde una óptica más bien reaccionaria y oportunista.

nunca está presente el aspecto económico predominante en el 60, sino que se decantan más hacia lo social detectándose fuertes puntos de roce con lo político.

Podemos observar que en el 90-91 la significación del entorno se encuentra más cercana a problemas de identidad social (aceptación, integración / marginación) y personal (condicionada de modo determinante por la social) de los personajes en distintos aspectos: es la relación con lo diferente, con el Otro, lo que marca la significación. El Otro es el emigrante africano en un país de blancos, el emigrante andaluz en el País vasco, ciertos tipos de parejas con problemas de aceptación social,...

El recorrido que se describe en *Las cartas de Alou* de un emigrante ilegal negro, que en este caso es el Otro, a través de España pone de relieve también las diferencias internas existentes dentro del propio país: las diferencias económicas entre regiones españolas (Andalucía, Madrid y Cataluña) o las diferencias en el modo de relación con las distintas gentes que va encontrando: en Andalucía, centro emisor de emigrantes al resto de la península, el trato que recibe es bueno, incluso amable; en Madrid el trato es mucho más frío y deshumanizado y sólo sus propios compañeros, sus iguales, le ayudan; en Lérida encuentra todo tipo de gente, desde los que se niegan a servirle en un bar a los que le humillan e insultan en el trabajo o los que no hacen ningún tipo de distinción —que son los menos—; en Barcelona descubre que hay compañeros suyos, más o menos integrados socialmente, que viven y ascienden de posición económica a costa de explotar a sus propios compatriotas en redes ilegales de economía sumergida o cobrando por conseguir la

legalización en un momento en que existen fuertes protestas sociales contra la llamada “ley de extranjería”.

El Otro es también el emigrante andaluz en el País Vasco, en *La Blanca Paloma*, una historia violenta, con personajes violentos y cuyo contexto, cuyo entorno sociopolítico es violento. La imagen que se ofrece de la situación en el País Vasco desvela una sociedad transitada por múltiples conflictos sociales que generan, ocultan, canalizan conflictos personales. El film muestra un contexto social en el que la religión se mezcla con la violencia, la marginación, el independentismo radical, los conflictos laborales, la integración,...: margen izquierda del Nervión contra margen derecha, independentistas contra emigrantes o contra franceses, obreros contra el plan de reconversión industrial, huelgas, manifestaciones violentas, cargas policiales,... todo ello trazando una espiral de violencia sin escapatoria para los propios personajes.

La mayor parte de esos conflictos esconden un problema de identidad: un pueblo que busca reafirmar su identidad por oposición al Otro en un esquema dual (ricos/pobres, vascos/no vascos, industrialización/reconversión, nacionalistas/no nacionalistas, trabajo/paro,...), unos personajes a la búsqueda de una identidad propia, no impuesta por el medio, búsqueda que el propio medio impide.

Uno de los protagonistas, hijo de vasca y andaluz, busca su propia identidad y ésta le es otorgada por el grupo: le consideran miembro porque participa en acciones violentas contra la policía y porque su hermano murió a manos de “las fuerzas de ocupación”. La violencia compartida, el enemigo común, supone su integración social. Pero cuando comienza su relación con una andaluza recibe

aviso: el grupo integra, pero también puede expulsar a sus miembros díscolos, a aquellos que intentan ser diferentes o que disienten de las normas grupales. Sólo la huida le permitirá escapar de la violencia, pero también la huida es abortada por la violencia, lo que le remite nuevamente al grupo, en el que vuelve a integrarse en un estado de estupor, de ensimismamiento del que sólo la violencia le saca ocasionalmente.

El Otro, el diferente, es también la mujer que contraviene normas sociales no escritas, pero aceptadas, sobre la diferencia de edad en las parejas. Las reacciones ante un divorcio pueden ser muy diversas, pero, generalmente, se plantea la existencia de un culpable y, por tanto, la solidaridad con la “víctima”. Sin embargo, quienes en un momento se muestran solidarios, al siguiente pueden ser los mayores detractores cuando una mujer se enamora de un hombre más joven que ella: “un hombre con una joven puede hacer el ridículo como mucho, una mujer con un joven es patético”.

Quizá el entorno social planteado en torno a la pareja se deba a las tesis ecologistas y feministas defendidas en *Lo más natural*, pero no deja de llamar la atención que otras relaciones, quizá socialmente cuestionables, que aparecen en películas de la misma época sean tratadas con toda naturalidad, sin plantearse las normas sociales, aunque tal vez proponiendo que la normalidad es lo que se busca y la mejor alternativa: es el caso de las relaciones incestuosas, de las que existen varios ejemplos en el corpus analizado, o de las relaciones homosexuales.

Como vemos, los entornos sociopolíticos que, como excepción, entresacamos, no tienen gran relación con los anteriormente comentados para el año 60. En el 90-91, estos contextos no giran en torno a cuestiones económicas sino en torno a cuestiones de integración, de aceptación social, de lucha contra la marginación sea del tipo que sea, sin desligarse, como decíamos de aspectos sociopolíticos que quedarían representados por la Ley de Extranjería, que se tramitaba y aplicaba en aquellos momentos para acabar con la entrada ilegal en España de emigrantes procedentes, mayoritariamente, de la zona del Magreb o por los enfrentamientos nacionalistas de cariz violento que se producen en el País Vasco, junto con las políticas gubernamentales de reconversión industrial que suponían un fuerte incremento en el ya elevado número de parados, lo que da lugar a importantes conflictos sociales y políticos.

Tras este análisis más o menos exhaustivo de los entornos sociopolíticos con significación en las películas integrantes de nuestro corpus, pasemos ahora al análisis de las restantes variables integradas en el apartado de Marcos espacio-temporales de acción.

### 5.4.2. HÁBITAT

Como ya hemos indicado, hábitat y residencia aparecen en el protocolo de análisis situados dentro de la variable sociodemográfica, pero, por coherencia, creemos que es pertinente desarrollar todo aquello que tiene que ver con cuestiones de ubicación espacial en un mismo bloque, de ahí que consideremos que este es el lugar donde deben ser analizados.

A pesar de que en el Planteamiento Teórico nos proponíamos averiguar si existía alguna diferencia en el tipo de historia narrada en función del hábitat donde transcurría, los datos obtenidos no dan pie a ese intento de trazar una tipología. Ocurre que prácticamente todos los personajes tienen como hábitat gran urbe (71% en 1.960 y 90% en 1.990-91); y los que habitan en otro lugar durante el tiempo que recoge la película lo hacen de modo temporal, siendo su hábitat de origen, en general, una gran ciudad: es el caso de un 22% de personajes que habitan una ciudad pequeña en 1.960 (se encuentran allí, como decíamos, temporalmente y por motivos laborales, formativos o vacacionales) y un 10% que viven en un hábitat rural en 1.990-91 (también temporalmente y por cuestiones laborales). Es decir, ninguna historia es determinada por otro hábitat que no sea gran urbe, lo que nos impide efectuar una comparación, como nos proponíamos, y averiguar si las normas, los comportamientos, las sanciones sociales varían según la localización en que tenga lugar la historia narrada.

Si bien los datos obtenidos no nos permiten confirmar esta hipótesis, sí nos permiten concluir que la representación cinematográfica de hábitat dominante en las dos fechas analizadas es predominantemente urbana y resaltar el perfil urbano de los

personajes analizados, ya que, a pesar de que el origen de algunos sea rural o de pequeña ciudad en el año 60<sup>41</sup> y que las historias de otros transcurran coyunturalmente en pequeñas ciudades, prácticamente todos ellos tienen como hábitat grandes ciudades como Madrid y Barcelona. Como ya hemos comentado, la mayor parte de las películas analizadas transcurren en estas dos grandes ciudades, debido, probablemente, a su mayor infraestructura industrial cinematográfica, aunque en el año 90-91 debemos reseñar la producción cinematográfica autonómica, lo que abre campo a nuevas localizaciones como el País Vasco, Andalucía o Galicia, aunque continúe el claro predominio de Madrid y Barcelona.

#### 5.4.3. RESIDENCIA

Se trata en este apartado de observar la evolución habida en el tipo de residencia de los jóvenes, tal como queda recogida por el cine español analizado. En el siguiente cuadro comparativo por fechas podemos apreciar notables diferencias, no sólo cuantitativas en el interior de una categoría, sino que el contenido de la variable residencia cambia al desaparecer en alguna de las fechas varias categorías con fuerte peso en la otra (como ocurre en los casos de *pensión*, *hotel*,... y *piso compartido*), cuestión que veremos de modo más detallado a continuación.

---

<sup>41</sup> Ya comentamos anteriormente la fuerte corriente migratoria del campo a la ciudad, de la periferia al centro, y el trasvase de población del sector primario al sector terciario existente en estas fechas.

<b>RESIDENCIA</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Familiar</b>	18 %	22 %
<b>Casa propia</b>	8 %	35 %
<b>Pensión, Hotel</b>	20 %	2 %
<b>Colegio Mayor</b>	0	0
<b>Piso compartido</b>	0	20 %
<b>Casa familiares</b>	0	6 %
<b>No existe</b>	0	0
<b>Otros</b>	22 %	6 %
<b>No consta</b>	31 %	8 %

Respecto al año 60 podemos apreciar que cuatro categorías –*no consta* (31%), *otros* (22%), *pensión, hotel* (20%) y *residencia familiar* (18%)– se destacan de las restantes, además de otras cuatro que carecen de representación (*Colegio Mayor*, *piso compartido*, *casa de otros familiares* y *no existe*). La fuerte presencia de la categoría *no consta* se debe a que el personaje es representado mayoritariamente en interacciones que transcurren en lugares ajenos a su residencia habitual, que no aparece en ningún momento del relato y que, por tanto, salvo comentario verbal explícito, no podemos conocer. La categoría *otros* está integrada por aquellos personajes que residen en lugares como cuarteles, reformatorios, etc.

Pero lo más destacable de esta fecha quizá sea el 20% de personajes que residen en hoteles y pensiones. los hoteles suelen ser elegidos por los personajes como residencia cuando se trata de un corto período temporal, fuera de su lugar de trabajo o residencia habitual y, generalmente, por motivos laborales o vacacionales, como señalábamos también al referirnos al hábitat. Sin embargo, las características de aquellos personajes que residen en pensiones son un tanto diferentes: se trata de



personajes que viven y trabajan fuera de su localidad de origen y que no poseen vivienda propia o familiar en el lugar donde residen en la actualidad. En múltiples films de la época, no sólo entre los integrantes de nuestro corpus, encontramos casos de personajes residiendo en pensiones, (alternativa al inexistente alquiler de vivienda o al piso compartido), cuestión que, en el caso de las mujeres, supone un añadido de respetabilidad, puesto que las normas morales dictadas por la “patrona” suelen ser muy severas, lo que garantiza la no presencia de hombres en la casa y la llegada a horas “decentes”.

Referido a aquellos personajes que residen en su casa familiar, no debemos perder de vista el alto porcentaje de personajes cuya edad era primera juventud, lo que justifica que sigan viviendo en la casa de sus padres, aunque estén trabajando; es decir, se trata de aquellos personajes que no están emancipados o bien aquellos que, aunque gocen de una relativa independencia económica, no se hallan personalmente emancipados.

Por lo que se refiere a 1.990-91 las categorías con mayor representación son, por este orden, *casa propia* (35%), *residencia familiar* (22%) y *piso compartido* (20%). El elevado porcentaje de personajes que poseen casa propia (no entraremos en si es realmente de su propiedad o alquilada) se relaciona claramente con el alto número de personajes trabajadores, emancipados y con edades, como vimos en su momento, entre juventud media, juventud tardía y adulto, a lo que añadiremos el número de casados o que cohabitan con su pareja.

El piso compartido<sup>42</sup> en esta fecha es en algunos casos, tal como hemos apuntado, la sustitución de la pensión de los 60: personajes que trabajan o estudian fuera de su lugar de origen comparten piso entre ellos, opción que no existía en la representación cinematográfica ofrecida por el cine del 60. En ninguno de los films visionados para esta fecha, integrantes o no del corpus de análisis, se menciona la posibilidad de alquilar la vivienda: los personajes viven con sus familias o en pensiones hasta que contraen matrimonio y se independizan; pero este cambio pasa, inevitablemente, por la adquisición del famoso “pisito”<sup>43</sup>. En otros casos, el piso compartido de los 90 constituye una forma más económica de vivir independiente, o una forma de compartir la vida con amigos, o la opción para poder estudiar fuera del lugar de residencia habitual cuando se quiere mayor independencia que la que puede proporcionar un Colegio Mayor o cuando esta posibilidad no existe,...

Lo que, aparentemente, podría llamar más la atención es que se incremente el número de personajes que residen en la casa familiar en el 90-91 respecto al 60. Sin embargo, si consideramos que dentro de esta categoría están incluidos tanto aquellos personajes que habitan con la familia parental como con la propia, veremos que el porcentaje empieza a encajar. A esto añadiremos una fuerte y constatada corriente social que existe en la actualidad: los jóvenes se emancipan cada vez más tarde del hogar paterno debido a varios motivos: problemas de incorporación al

---

<sup>42</sup> El anónimo... ¡Vaya papelón!, *¿Qué te juegas, Mari Pili?*, *Visiones de un extraño*, *Las cartas de Alou*, entre otros ejemplos pertenecientes a nuestro corpus

<sup>43</sup> Cuestión sobre la que podemos citar como ejemplos, entre otros muchos, *El pisito* (Marco Ferreri, 1.958), *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1.958) o *Despedida de soltero* (Eugenio Martín, 1.959).

mercado laboral o eventualidad de los contratos, lo que no les permite independizarse económicamente; posibilidad de seguir en casa de sus padres con todas las ventajas (ahorro en vivienda, comida preparada, ropa planchada,...) y sin apenas inconvenientes, puesto que existe una mayor permisividad familiar respecto a la vida personal del joven que entra y sale cuando le conviene y usa la casa familiar como si fuera la suya propia;...

Directamente relacionada con el tipo de residencia del personaje nos surge una cuestión sobre el ESPACIO PROPIO del que disfruta el personaje dentro de la vivienda. Respecto a esta variable, los resultados son realmente diferentes entre una y otra fecha. En 1.960, el dato más destacable es el 82% de los casos en los que no consta cuál es el espacio propio de que dispone el personaje en su vivienda habitual (puesto que no se muestra en la película, donde, como ya señalábamos, en algunos casos ni siquiera sabemos el tipo de residencia del personaje), mientras en 1.990-91 lo más reseñable es el 39% que cuentan con toda la vivienda, resultado lógico si consideramos que muchos de los personajes disponen de casa propia.

#### 5.4.4. ESPACIOS

Pasemos ahora a ocuparnos de los ESCENARIOS que transitan los personajes a lo largo del relato. Puesto que, como ya hemos mencionado, es el personaje y no la acción nuestra unidad de análisis, no nos será factible realizar un análisis pormenorizado de los diversos escenarios en los que se desarrolla la historia, por lo

que nos centraremos en el predominio de unos tipos sobre otros; es decir, analizaremos el tipo de escenario más habitual de cada personaje. Resulta evidente que el personaje, a lo largo del relato, transita todo tipo de espacios, pero, generalmente, alguno de ellos prevalece sobre los otros (según el tipo de historia de que se trate) El PREDOMINIO puede corresponder, entonces, a espacios *públicos* (lugares de libre acceso), *privados* (acceso totalmente restringido) o *semipúblicos* (lugares a los que se accede bajo unas determinadas condiciones).

ESCENARIOS	1.960	1.990-91
<b>Públicos</b>	39%	4%
<b>Semipúblicos</b>	20%	39%
<b>Privados</b>	41%	57%
<b>NC/NP</b>	0	0

Los datos obtenidos nos indican una tendencia a la privatización de los espacios en 1.990-91 (57% espacios privados y 39% semipúblicos frente a un 4% de espacios públicos) respecto a 1.960 (39% espacios públicos, 20% semipúblicos y 41% privados), aunque en ambos casos predominan los espacios privados. La explicación parece hallarse en el tono más intimista y psicológico de las películas de los 90, al tiempo que, como vimos, era mayor el número de personajes que disfrutaban de casa propia.

También podemos citar un cambio respecto a la utilización de espacios semipúblicos entre ambas fechas ya que en el 90-91 se detecta una especie de restricción en el acceso a algunos lugares de este tipo que se convierten en más

selectivos y, por tanto, en una especie de prolongación del ámbito privado del personaje: pongamos como ejemplo el acceso restringido (reserva en el derecho de admisión) a determinados locales nocturnos de moda a los que se entra si se pertenece al grupo de afortunados, con lo cual se pasa a estar en territorio propio, lo que los convierte en asimilables al espacio privado. Con relación a este tema, podemos quizá aquí trazar cierta relación con lo sostenido por Avello y Muñoz respecto a la información depositada en el ambiente, en el contexto

para transmitir una información pre-codificada y preasumida por los demás, *con anterioridad a nuestra intervención*. Esta información, que vendrá estructurada en unidades sensoriales determinables y que por eso constituirá una ilegítima digitalización de lo analógico, hablará por sí sola de la inclusión o no de cada joven en un determinado grupo, del grado de pertenencia al estilo formal de vida y del tipo de participación de los valores asociados y confundidos con los mensajes producidos en todos los niveles señalados<sup>44</sup>.

Mucho se ha hablado de los criterios de selección de aquellos que pueden o no entrar en determinados locales, sin llegar nunca a concretarlos, puesto que parece que son, en realidad, difícilmente verbalizables, no pueden ser clasificados, digitalizados, ya que pertenecen al reino de lo analógico: es el aspecto de la persona, determinada apariencia (estilo de vestir, marcas de ropa, complementos,...) lo que la hace merecedora de pertenecer a esa selecta minoría que se convierte en grupo de referencia para otros individuos.

---

<sup>44</sup> AVELLO FLÓREZ, José; MUÑOZ CARRIÓN, Antonio P.: "Cultura juvenil: la comunicación desamparada" en *Comunicación y lenguaje juvenil*. VV.AA. Madrid, Ed. Fundamentos, 1.989, pág.48.

A lo anteriormente comentado se podría añadir que el tipo de historias y la forma en que son narradas (aspecto que no forma parte de nuestra investigación) influyen determinantemente en la percepción que el público puede tener de los escenarios que transitan los personajes: por ejemplo, el restaurante (espacio semipúblico) en el que una pareja disfruta de una cena íntima puede convertirse, en virtud de la planificación de la secuencia, en un espacio privado, ya que no se nos muestra el espacio en sí mismo, carecemos de referencias espaciales, no existen tampoco más mesas o comensales sobre los que se enfoque nuestra atención. Así, un espacio semipúblico o semiprivado descontextualizado puede convertirse en un espacio privado, al mismo nivel que la vivienda de los personajes, aunque las normas de uso de cada uno de los espacios sean distintas y, por tanto, varíen los comportamientos.

Por otra parte, el USO que los personajes hacen del espacio en función de la norma, de la pauta de uso socialmente establecida, es, en el 98% de los casos en el 1.990-91 y en el 92% en 1.960, mayoritariamente *normal*, es decir, acorde a la norma, siendo, entonces, mínimos los casos en que se infringe esta pauta de uso, casos que suelen coincidir con actividades delictivas en los que se violenta un espacio privado o se realizan ciertas actividades que no son permitidas socialmente.

#### 5.4.5. OCUPACIÓN ESPACIAL Y TEMPORAL DE LOS ESPACIOS

Nos ocupamos ahora de lo que ocurre con la OCUPACIÓN ESPACIAL y la OCUPACIÓN TEMPORAL de los espacios por parte del personaje. Los datos sobre ambos tipos de ocupación han sido recogidos en función de los distintos ámbitos de vida previamente mencionados y analizados. Como ya señalamos en su momento, determinados ámbitos resultan escasamente reflejados en las películas seleccionadas, por lo que los porcentajes obtenidos para la ocupación espacial y temporal lo son sólo sobre aquellos casos en los que el ámbito en cuestión es recogido por el relato.

Como vimos, el ámbito dedicado a la *formación* no aparecía en un 82% de los casos considerados en el año 60 ni en un 94% en 1.990-91, lo que hace prácticamente estéril señalar que el espacio que se ocupa en esta parte de la vida del personajes es mayoritariamente en ambas fechas el contemplado por la categoría *ambos*, es decir tanto interior como exterior (recordemos que las categorías empleadas en el cuestionario eran *exteriores*, *interiores* y *ambos*). Igual ocurre con los datos de la ocupación temporal, que señalan un 75% *diurno* y un 25% *ambos*, es decir, tanto diurno como nocturno, en el 60 y un 33% *diurno* y un 67% *ambos* en el 90-91. A pesar de lo elevado de los porcentajes, estos carecen de representatividad puesto que aquellos datos sobre los que están realizados tampoco la tienen.

Respecto al ámbito *profesional-laboral* vimos en su momento que se trataba de un ámbito recogido en la mayoría de las películas: 76% en 1.960 y 80% en

1.990-91. La ocupación espacial que predomina en este aspecto de la vida del personaje es, con 42% de los casos, de interiores y exteriores a la vez en el año 60 (recordemos ciertas profesiones como delincuentes, militares, etc. que se ejercen en ambos espacios), al tiempo que la ocupación temporal es también mayoritariamente ambos (diurna y nocturna) con un 56% de los casos analizados. Aquí podemos citar como ejemplos los casos de artistas, que ensayan durante el día y actúan de día o de noche, o, nuevamente, los delincuentes y los militares.

En 1.990-91, los resultados varían respecto a la fecha de comparación, ya que el 67% de los personajes de los que conocemos el ámbito de vida profesional-laboral lo desarrollan espacialmente en interiores y temporalmente, 67% también, en un horario diurno. Estas diferencias respecto a los datos obtenidos para 1.960, se debe a que, en general, se trata de trabajos más cualificados y más sedentarios, que suelen realizarse en una oficina o en un establecimiento concreto, sometido a horarios comerciales reglamentados, aunque existe también un 28% de personajes que combinan ambos horarios: es el caso, por ejemplo, de algunos profesionales liberales o autónomos que tienen la posibilidad de trabajar fuera del horario estipulado, de “llevarse el trabajo a casa”, o el de aquellos personajes que disfrutan de un trabajo no sujeto a limitaciones horarias por lo ellos mismos deciden cuando realizarlo (en general se trata de fotógrafos, pintores, etc.), o el de aquellos personajes que trabajan en determinados establecimientos del sector servicios cuyo horario abarque ambas situaciones, como es el caso de bares, cafeterías, restaurantes,...



El *familiar* es otro de los ámbitos escasamente representados, poco relevantes para el cine español de las épocas analizadas, ya que no aparece en el 73% de los casos en 1.960, ni el 71% del 90-91. Indicaremos que las relaciones familiares del personaje transcurren mayoritariamente en espacios interiores en ambas fechas (79% en el 60 y 57% en 1.990-91), generalmente dentro de la vivienda familiar, y mayoritariamente también, 43% en el 60 y 86% en el 90-91, la interacción familiar tiene lugar en ambos tiempos, tanto diurno como nocturno, lo que nos remite a aquellos personajes que habitan en el hogar familiar, ya se trate de la residencia de la familia parental o la propia.

Al ocuparnos del Planteamiento Teórico proponíamos la mayor incidencia, y la mayor importancia, de unos ámbitos sobre otros en las historias narradas. Esta mayor incidencia nos llevó a añadir ciertas variables complementarias referentes a esos ámbitos. El ámbito *lúdico-afectivo* es uno de ellos (el otro es el referido a las relaciones amorosas, la pareja y los comportamientos sexuales), y, como ya hemos señalado, aparece representado en los films españoles con un alto porcentaje, el 57% en ambas fechas.

Lo destacable en este caso respecto a la ocupación espacial, como era previsible, es la ocupación mayoritaria de *ambos* tipos de espacio, interiores y exteriores, con un 79% en el 60 y 64% en el 90-91 y una ocupación temporal también mayoritaria de *ambos*, nocturno y diurno, 89% en el 60 y de 71% en el 90-91. Es obvio, pues, que los jóvenes disfrutaban de la compañía de sus pares a cualquier hora y bien sea durante el día o durante la noche, igual que se ven con

ellos tanto en espacios exteriores como interiores. Sin embargo, hay que reseñar el incremento de las interacciones lúdico-afectivas que tienen lugar únicamente en interiores en 1.990-91, 32%, frente a lo que ocurría en 1.960, donde sólo un 7% se daban en este espacio, cuestión que podemos atribuir al mayor número de personajes que disfrutaban de vivienda propia en el 90-91 lo que les permite reunirse en casa con los amigos, cenar, tomar copas, etc., al tiempo que se muestran menos interacciones sólo exteriores en este ámbito, ya que cuando la interacción tiene lugar fuera de casa suele transcurrir en lugares interiores como restaurantes, cafeterías o locales nocturnos.

Aún así no se trata de un ámbito reducido a lugares y tiempos concretos, puesto que, aunque en algunos casos la interacción se produzca sólo en interiores o sólo en exteriores, siempre encontramos con que es tanto diurna como nocturna, aunque, dependiendo de la hora, cambie el tipo de espacio -de escenario- donde tiene lugar (no nos referimos aquí sólo al espacio exterior o interior sino a la tipología que podría trazarse de estos lugares y el tipo de interacción para el que está previsto cada uno de ellos: se puede por ejemplo, tomar unas cervezas en un bar con los amigos a mediodía, pero es probable que no se haga lo mismo ni en el mismo sitio a las 3 de la madrugada, hora a la que es más probable que los personajes estén tomando copas en un local nocturno o en una discoteca).

Para puntualizar más los lugares en los que transcurre el ocio de los personajes, tal como el cine nos muestra, hemos efectuado una serie de preguntas referidas a si el ocio tiene lugar dentro o fuera de casa (lo cual matiza en gran medida los espacios exteriores e interiores) y, en el caso en que tenga lugar fuera de

casa, cuáles son los lugares más frecuentados por los jóvenes en sus relaciones lúdico-afectivas.

Por lo que respecta a los lugares elegidos para el ocio por los personajes analizados vemos, en primer lugar, que en 1.960 éste transcurre mayoritariamente sólo fuera de casa (51%), mientras que en 1.990-91 nos encontramos con un 41% de personajes que pasan su tiempo de ocio fuera de casa y otro 41% que reparten su ocio entre casa y fuera de casa. Esto se debe, como ya hemos señalado en otras ocasiones, a la disponibilidad de vivienda propia que tienen los jóvenes del 90-91 frente a los del 60, lo que les permite diversificar los lugares y las actividades.

Comentábamos la existencia de una diferencia cualitativa entre el ocio doméstico y el exterior, que denotará ciertos rasgos del carácter de los personajes puesto que el ocio doméstico implica actividades que podríamos calificar como más “tranquilas” que el extradoméstico: leer, escuchar música, ver televisión, pero también reuniones con amigos o con la pareja, cenas,... Los personajes del 90-91 tienen, en mayor medida que los analizados en el año 60, la posibilidad de combinar este tipo de actividades con otras que transcurren fuera de casa.

Respecto a los lugares a los que acuden los jóvenes en su ocio fuera de casa vemos que una abrumadora mayoría se decantan en ambas fechas (74% en 1.960 y 87.5% en 1.990-91) por espacios lúdicos del tipo bares, discotecas,... Sin embargo, esta categoría engloba lugares diferentes para cada una de las épocas analizadas: mientras en el 60 se trata comúnmente de verbenas y bailes populares, cafeterías, bares y algún que otro restaurante o local con actuaciones en directo, en el 90-91, hablamos de alguna discoteca, alguna cafetería, restaurantes, e incluso algún local de streptcase masculino en los que sólo pueden entrar mujeres y hombres

acompañados por mujeres,..., pero sobre todo de locales nocturnos, lugares más o menos “de diseño”, más o menos permisivos en el acceso, con música sonando a elevado volumen y a los que los jóvenes acuden a tomar copas con los amigos o la pareja.

Estos locales, generalmente, suelen estar incluidos en recorridos ritualizados para el personaje que acude a ellos, acompañado o sólo, sabiendo que allí encontrará a sus compañeros, a sus iguales y cumplen, en ocasiones, cuando el acceso es restringido, una labor de discriminación social y cultural, facilitando el reconocimiento social, marcan la *pertenencia* del personaje a un determinado grupo cuyas características (generalmente referidas a la moda y al aspecto externo) le hace ser parte de esta *élite* y le convierte en grupo de referencia para otros.

En cuanto al tiempo que los personajes dedican al ocio se aprecian también diferencias entre ambas fechas, ya que mientras en el 60 los porcentajes se decantan hacia *ambos*, nocturno y diurno, (55%) y sólo diurno (33%), en el 90-91 lo hacen hacia *ambos*, nocturno y diurno, (58%) y sólo nocturno (38%). Es decir, en 1.990-91 el ocio se decanta más hacia la nocturnidad –como sabemos, los jóvenes no sólo salen cada vez más por la noche, sino que cada vez salen más tarde de sus casas. Ello se debe en parte a las diferencias existentes en las relaciones familiares, cada vez más permisivas, donde ya no se escucha aquello de “en casa a las diez”, sino que hay mayor libertad para entrar y salir sin depender de un horario, donde los personajes no tienen que dar ningún tipo de explicación sobre su comportamiento en caso de que vivan aún en el domicilio familiar, y menos aún si son independientes– que en 1.960, aunque vemos que la mayoría de los personajes en ambas fechas

disponen de tiempo para el ocio tanto nocturno como diurno. También debemos señalar que los jóvenes se mueven en grupos cerrados con cuyos componentes, juntos o por separado, pasan todo su tiempo libre, tanto de día como de noche.

En cuanto al *amoroso*, debemos recordar que era uno de los ámbitos principalmente recogidos por el cine (73% en 1.960 y 86% en 1.990-91), uno de los más relevantes y cuyo reflejo más interesaba a las películas puesto que en torno a él se desarrollaba buena parte de las historias narradas.

La ocupación espacial en este aspecto de la vida de los personajes presenta sensibles cambios entre una y otra fecha: puesto que en ambos casos la interacción amorosa se sitúa predominantemente —55.5% en 1.960 y 52% en 1.990-91— tanto en espacios interiores como exteriores (*ambos*), las diferencias más notorias las encontramos en la ocupación de espacios sólo exteriores, que disminuyen de un 28% en el 60 a un 2% en el 90-91, y en la ocupación de espacios sólo interiores que aumentan de 16.5% en el 60 a 45% en el 90-91.

Este cambio traduce una forma de relación substancialmente distinta entre ambas fechas. Los espacios transitados, aunque recogidos bajo una misma denominación, no son exactamente los mismos, como hemos apuntado al tratar los espacios del ocio: mientras en el 60 los exteriores suelen ser verbenas o bailes al aire libre o paseos por calles o parques, en el 90-91 los exteriores son, generalmente, meros tránsitos entre espacios interiores, recorridos entre el cine y el restaurante o la casa, entre un local de copas y otro, en coche o a pie. Otro tanto podemos señalar refiriéndonos a los espacios interiores, cualitativamente diferentes:

en el 60 se trata de bares, cafeterías o restaurantes, en hoteles o en la ciudad, pero no son interiores en los que se habita, en esta fecha las parejas no se veían en las casas, salvo con la familia presente (de lo que no encontramos ningún caso en el corpus analizado); en el 90-91, en cambio, gran número de personajes posee casa propia e independencia familiar, lo que les permite verse con su pareja en su propio domicilio o en cualquier otro lugar que deseen como hoteles, casas de amigos,...

En cuanto a la ocupación temporal referida al ámbito amoroso se perciben también claras diferencias entre las dos fechas analizadas, el horario dedicado a las relaciones amorosas cambia substancialmente: en 1.960, la cuestión se decanta hacia *diurno* (44.5%) y *ambos* –nocturno y diurno– (44.5%), mientras que en 1.990-91 lo hace hacia *ambos* –nocturno y diurno– (57%) y *nocturno* (33%).

Estos resultados se ven influidos por el tipo de actividades que llevan a cabo las parejas cuando están juntas, por el tipo de actividades que son permitidas por la sociedad en la que esas parejas se desenvuelven: en el 60 los novios dan paseos durante el día o toman algo en algún lugar público, no está bien visto que las chicas lleguen tarde a casa por la noche y son pocos los lugares a los que pueden ir, mientras que en el 90-91 no aparece ningún tipo de limitación horaria o espacial, la mujer, igual que el hombre, puede ir a donde quiera y cuando quiera y además, como ya hemos señalado, muchas de ellas viven de modo independiente (tanto económicamente como respecto a su residencia) lo que les permite dedicar sus horas nocturnas a sus relaciones amorosas sin que sus familias o la sociedad tengan nada que opinar al respecto.

## 5.5. EVALUACIÓN SOCIOCULTURAL

Remitiéndonos a lo ya mencionado en el Capítulo III, dedicado al Planteamiento Teórico, todos los personajes se encuentran inscritos en una sociedad y en una cultura determinadas que, en el caso de que se ocupa esta investigación, son las existentes en la España de los años 60 y en la de los 90. Como vimos en el Capítulo IV (Metodología), al detallar los criterios de selección del corpus a analizar, todos aquellos films cuya acción no tenga lugar en este espacio y que no se correspondan con estas fechas han sido descartados; es decir, todos los personajes que analizamos se encuentran inmersos en la sociedad y la cultura correspondientes a la época a la que pertenecen.

Tal como hemos apuntado, consideramos que

*la cultura es el conjunto de las modalidades de la experiencia social, construidas sobre unos saberes aprendidos y organizados como sistemas de signos, dentro de una comunicación social que proporciona a los miembros de un grupo un repertorio y constituye un modelo de significaciones socialmente compartidas que les permiten comportarse y actuar de manera adaptada en el seno de una sociedad*<sup>45</sup>.

Partiendo de esta definición de la cultura y de lo expuesto en el Planteamiento Teórico sostenemos que “la cultura dominante en una sociedad puede

---

<sup>45</sup> FISCHER, G.N.: *Campos de intervención en psicología social*. Madrid, Ed. Narcea, 1.992, pág. 20.

ser analizada como un sistema cuyos componentes se manifiestan en los comportamientos de los individuos (en nuestro caso de los personajes). Todos los componentes de ese hipotético sistema sociocultural están relacionados entre sí y no siempre son fácilmente discernibles ni claramente distinguibles, ya que en todo comportamiento siempre están implicadas una dimensión normativa y una dimensión simbólica a partir de las cuales los personajes (como las personas) afrontan lo real y reflejan su representación, en general de forma poco consciente”.

Proponíamos, pues, estudiar una serie de representaciones culturales de las que dan cuenta los personajes y que nos pueden mostrar notables diferencias entre los jóvenes de ambas fechas tal como los muestra el cine español analizado. Estas representaciones son:

- DESEOS. ASPIRACIONES - METAS - OBJETIVOS
- COMPORTAMIENTOS - NORMAS - SANCIONES
- ACTITUDES. CREENCIAS Y VALORES



### 5.5.1. DESEOS. ASPIRACIONES - METAS - OBJETIVOS

Como señalábamos previamente, los individuos manifiestan en sus comportamientos, en sus aspiraciones, en sus valores, los componentes del sistema sociocultural en que se inscriben. Es decir, es la sociedad quien determina el modo de vida, las normas, los comportamientos, los deseos que son manifestados por los individuos. Así, los deseos de los jóvenes se moverán, en general, dentro de los márgenes de aquello que la sociedad en la que viven les suscite o les permita desear de acuerdo a los valores dominantes, puesto que las necesidades están condicionadas por los valores y las normas propias de cada cultura.

Veremos entonces cuáles son los objetivos que los jóvenes, tal como son representados por el cine, aspiran a alcanzar y veremos también si lo logran o no. Lo que no analizaremos aquí, sino que lo haremos en el siguiente punto, será el comportamiento que los jóvenes siguen para alcanzar esas metas. Como forma de dar coherencia a los objetivos, los hemos agrupado en bloques que se encuentran directamente relacionados con los ámbitos de vida que previamente hemos analizado: objetivos relacionados con la *formación*, con lo *económico-laboral*, con lo *familiar*, con la *diversión* y las relaciones afectivas y con lo *amoroso*.

Para una más clara visión de conjunto presentamos los objetivos que los personajes persiguen explícitamente (analizamos aquellos objetivos que el personaje manifiesta perseguir y no aquellos que podemos deducir por su comportamiento) en forma de cuadro comparativo de ambas fechas, aunque previamente aclararemos

que, como es obvio, cada personaje puede perseguir varios objetivos a un tiempo o a lo largo del relato.

<b>OBJETIVOS</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Formación</b>	10%	2%
<b>Económico-laboral</b>	65%	37%
<b>Familiar</b>	6%	6%
<b>Diversión</b>	31%	2%
<b>Amor</b>	69%	65%

A simple vista, resulta evidente que, para las dos fechas, existen dos objetivos claramente destacados de los restantes: el *económico-laboral* y el *amoroso*. Y, como ya señalamos al analizar los ámbitos de vida, los objetivos referidos a la formación o a la familia presentan muy bajos porcentajes. La asociación entre los ámbitos de vida mostrados por las películas y los objetivos perseguidos por los personajes parece obvia, puesto que sería lógico pensar que si es recogido el objetivo de un personaje debe serlo también el ámbito de vida al que pertenece. Es decir, si un personaje tiene como uno de sus objetivos, por ejemplo, la consecución de un ascenso laboral se nos mostrará al personaje desenvolviéndose en este ámbito de vida con lo cual ambos, ámbito y objetivo, serán recogidos en el relato. Sin embargo, existen casos (de ahí las diferencias de porcentajes entre ámbitos y objetivos, aunque el predominio sea similar) en los que el personaje puede expresar verbalmente qué objetivos persigue sin que ello implique mostrar el

ámbito y también encontramos casos en los que aparecen ámbitos de la vida del personaje respecto a los cuales éste no tiene, o no manifiesta, ninguna aspiración.

Veíamos antes que, para ambas fechas analizadas, los objetivos más perseguidos por los jóvenes que el cine nos muestra eran los referidos a lo económico-laboral y a lo amoroso. El porcentaje de jóvenes que tienen aspiraciones amorosas es muy similar, ya que hablamos de un 69% en 1.960 y un 65% en 1.990-91; pero el porcentaje de aquellos que persiguen una meta económico-laboral es sensiblemente diferente: 65% en 1.960 y 37% en 1.990-91.

A pesar de la similitud de cifras entre las dos fechas respecto al objetivo amoroso, y como ya indicamos al analizar los distintos ámbitos, existen ciertas diferencias en el modo de enfocar este objetivo, no en el comportamiento seguido para alcanzarlo (cuestión que trataremos en el próximo apartado) sino en el propio planteamiento personal y social.

Como sosteníamos, los jóvenes se proponen ciertas metas en función de la sociedad en la que se inscriben. Hay cuestiones que, aunque no responden a normas sociales de obligado cumplimiento, sí están socialmente prescritas, o cuando menos son recomendables, están “bien vistas” y son lo que tradicionalmente se reconoce que debe hacerse. Uno de estos comportamientos, por lo que respecta al año 60, es el matrimonio, que pasa a convertirse en uno de los objetivos prioritarios de los jóvenes.

El amor ha supuesto un importante cambio en la estructura de la sociedad: hasta no hace mucho tiempo, en nuestra sociedad occidental, los jóvenes se casaban con quien debían y no con quien querían; el amor, tal como ahora lo entendemos, no tenía importancia a la hora de firmar un contrato matrimonial. El matrimonio servía

para fines de reproducción social y era la sociedad quien sancionaba esa unión como correcta o como desigual. De ahí se pasó al matrimonio por amor, donde el joven elegía a su cónyuge basándose en criterios amorosos y dando lugar, relativamente, a mezclas entre los distintos estratos sociales, a una mayor igualdad. Pero el matrimonio seguía siendo el estado casi obligatorio de la persona. Es decir, llegada una cierta edad había que casarse y la sociedad no veía con buenos ojos lo contrario.

Podemos decir que este es el estado de la cuestión en el 60: uno de los objetivos mayoritarios de los jóvenes, y que es socialmente inducido, es el matrimonio. Lo cual no quiere decir que no exista también el amor. Sin embargo, del visionado de películas de la época, tanto pertenecientes al corpus analizado como no incluidas en él, se obtiene, en muchos casos, la impresión de que lo importante, sobre todo para la mujer, es casarse y que no importan demasiado los medios utilizados para conseguirlo (siempre que no sean inmorales, aunque se aceptan mentiras, chantajes,...), ni tampoco importa mucho con quien, como tampoco queda claro en ocasiones si el matrimonio es por amor, por costumbre, por interés o porque es algo que hay que hacer.

En el 90-91, y siempre hablando de lo que el cine nos muestra al respecto, las cosas son un tanto diferentes: la sociedad ve mejor unos estados civiles que otros, pero ni prescribe ni proscribire ninguno de ellos, se aceptan y se respetan las opciones personales. El objetivo mayoritario de los jóvenes vuelve a ser el amoroso, aunque, como ya hemos dicho anteriormente, el amor se manifiesta en esas distintas posibles opciones personales, sobre todo en lo que afecta a la temporalidad de la relación. Es decir, amor no implica matrimonio ni implica que sea para siempre.

El otro gran objetivo de los jóvenes tal como los representa el cine es el económico-laboral, aunque con gran diferencia entre una y otra fecha. En 1.990-91, a pesar del alto número de parados existente en nuestro país y de ser los jóvenes los más afectados por esta situación (con problemas para encontrar su primer empleo o en una situación laboral precaria, con contratos eventuales o por cortos períodos de tiempo, mal pagados y, en muchos casos, sin posibilidades de continuidad), los personajes –salvo en contadas excepciones–, no parecen tener problemas laborales ni económicos. En algunos casos, el personaje manifiesta explícitamente sus aspiraciones en este campo (quiere, por ejemplo mantener su empleo o ascender dentro de él o ser el mejor) y, en otros casos, el personaje abandona su trabajo para cambiar de lugar o de forma de vida<sup>46</sup>, pero, en general, no es un aspecto determinante para la historia que se narra. Los personajes suelen encontrarse en un momento de sus vidas en el que la cuestión económico-laboral ya está centrada y lo que prima en interés son las relaciones interpersonales.

En el 60, sin embargo, la cuestión económica sí tiene un peso específico sobre las historias narradas, algunas de las cuales giran directamente sobre este aspecto. Los jóvenes de esta fecha tienen aspiraciones económicas más que laborales, es decir, no es el trabajo lo que les interesa sino el dinero que puede conseguirse mediante el trabajo<sup>47</sup> o de cualquier otro modo<sup>48</sup>. Este objetivo

---

<sup>46</sup> Encontraremos ejemplos en films como *Contra el viento*, *Nunca estás en casa*, *Salsa rosa*, etc.

<sup>47</sup> Cualquier tipo de trabajo puesto que no se trata de un ejercicio vocacional: las vicetiples lo son no porque quieran ser artistas sino porque pueden ganar dinero con más rapidez que sirviendo,

económico-laboral llega a condicionar todas las demás aspiraciones de los personajes: si no hay dinero no se puede montar el propio negocio, ni comprar el piso, ni casarse, ni crear una familia propia,...

Los datos obtenidos acerca del LOGRO DE LOS OBJETIVOS son realmente poco significativos, puesto que hemos recogido sólo aquellos casos en los que la meta perseguida se alcanza o no se alcanza de modo explícito y durante el relato. Sin embargo, como ya indicamos en repetidas ocasiones, en muchos de los relatos el final no es cerrado; es decir, se recoge un segmento de la vida del personaje que, en algunos casos, comienza y termina con la persecución y el logro o no logro de un determinado objetivo; pero, en otros casos no tiene un principio ni un final tan concretos: podemos conocer al personaje ya inmerso en una determinada historia y perderle de vista antes de que esa historia se resuelva, con lo que no sabemos realmente si el objetivo perseguido se alcanza o no.

Sin embargo, a lo largo del relato, tal como indicamos, los personajes pueden perseguir, simultánea y/o sucesivamente, más de un objetivo por lo que podemos encontrarnos con varias posibilidades:

---

aunque socialmente no sea una profesión bien considerada, los militares, en general, tampoco lo son por vocación sino para salir de la pobreza, etc.

<sup>48</sup> Como se muestra en aquellos films en los que nos encontramos con personajes que son delincuentes profesionales (*Los golfos*, *Los desamparados*, etc.)

-en relatos con un final claramente cerrado podemos llegar a conocer explícitamente el logro o no logro de todos los objetivos perseguidos por el personaje

-en otros relatos más abiertos en su final podemos llegar a conocer la resolución de alguno de los objetivos que el personaje se ha propuesto, pero no de todos: quizá nos conste que ha logrado el objetivo amoroso, pero no llegamos a saber si ha conseguido otros objetivos como el económico-laboral o el familiar, por ejemplo.

Sin embargo, a pesar de lo anteriormente comentado, podemos añadir que, en la inmensa mayoría de los casos en que tenemos información de qué objetivo, u objetivos, persiguen, los personajes casi siempre logran alcanzar las metas propuestas, sean amorosas, económico-laborales o de cualquier otro tipo. Podríamos decir que la mayor parte de los films tienen un “final feliz”, puesto que los personajes consiguen alcanzar, con mayor o menor esfuerzo, aquello que se proponen.

### 5.5.2. COMPORTAMIENTOS - NORMAS - SANCIONES

Como mencionábamos anteriormente, el concepto de cultura designa también el hecho de que los comportamientos están normalizados, que son conformes con un modelo más o menos flexible, pero reconocido como normativo y eficaz en la orientación de las conductas. El modelo cultural se constituye como referente para el individuo. Y este modelo cultural supone una serie de normas que rigen los comportamientos, que los proscriben, los prescriben o los permiten.

No podemos olvidar, sin embargo, que, dado el planteamiento comparativo de esta investigación, nos enfrentamos a dos sociedades bien diferenciadas: cada una de las épocas analizadas implica unas determinadas y, en ocasiones, diferentes normas sociales a partir de las cuales lo que en una fecha es permitido puede estar totalmente proscrito en la otra.

Los personajes, como hemos visto, persiguen ciertos objetivos, se proponen alcanzar ciertas metas y, para ello, siguen determinadas conductas: algunas son las que la sociedad considera adecuadas para alcanzar esas aspiraciones, acordes a las normas vigentes; otras son consideradas como reprobables, no correctas e, incluso, punibles (como veremos al hablar de las sanciones implícitas en las propias normas), transgresoras de las normas socialmente aceptadas; otras podríamos decir que están situadas en un nivel intermedio, de tal manera que son permitidas sin ser consideradas como las más adecuadas, pero tampoco son estimadas como reprobables.



Respecto a la normatividad que rige la conducta de los personajes para la consecución de los distintos objetivos señalaremos que, puesto que únicamente tenemos datos de aquellos personajes que persiguen objetivos explicitados durante el relato, los resultados no son representativos ni significativos, aunque nos permiten un acercamiento a tesis de carácter más general.

Para la argumentación que desarrollaremos es conveniente recordar aquí la definición de norma que tomábamos de G.N. Fischer en nuestro Planteamiento Teórico:

*Una norma puede ser definida como una regla explícita o implícita, que impone de forma más o menos pregnante un modo organizado de conducta social; se presenta como un conjunto de valores, ampliamente dominante y seguido en una determinada sociedad; solicita una adhesión e implica sanciones, dentro de un campo de interacciones complejas<sup>49</sup>.*

Sin la existencia de normas, explícitas o implícitas, sería totalmente imposible hablar de sociedad, de cultura, de lenguaje, de relaciones humanas. Sin embargo, las normas cambian, al igual que cambian las sociedades y las culturas e incluso los lenguajes, de tal manera que en distintos momentos históricos encontraremos diferentes sociedades con diferentes valores, diferentes normas y/o diferentes modos de aplicar las mismas normas.

---

<sup>49</sup> FISCHER, G.N.: *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid, Ed. Narcea, 1.990, pág. 63.

La cuestión es que nuestro análisis aborda dos sociedades distintas en todos los sentidos (como hemos ido comprobando a lo largo de este capítulo) a las que intentaremos efectuar una aproximación general.

En el año 60 podemos hablar, a partir de lo que el cine nos muestra, de una sociedad con unas normas explícitamente concretas y claras, que reflejan asimismo valores concretos de esa sociedad, valores que son generalmente asumidos y compartidos y normas morales que son generalmente acatadas y que si son transgredidas por algunos personajes lo son de modo consciente y conociendo de antemano la sanción social que esa transgresión implica. Podemos considerar la existencia en este tipo de sociedad de un planteamiento axiológico netamente dualista, a partir del cual parece estar bastante claro a nivel social qué está bien y qué está mal, de modo que los personajes saben a que atenerse si infringen esas normas o cómo conseguir una buena consideración social siendo respetuosos con ellas.

Podemos plantear entonces que en una sociedad tradicional, como sería la representada y analizada a través de los films de 1.960,

(...) la integración valorativa, con su referencia a unos valores y pautas morales compartidas por amplios sectores de la sociedad, era el presupuesto básico sobre el que se asentaba el orden social. Desde este punto de vista, el orden social era un orden básicamente normativo y el buen funcionamiento de la sociedad descansaba sobre un acuerdo de naturaleza moral<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> REQUENA, Miguel: "Juicios morales y prejuicios sociales" en MARTÍN SERRANO, Manuel (dir.): *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1.960 y 1.990*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales - Instituto de la Juventud, 1.994, pág. 223.

El tema no está tan claro, sin embargo, en 1.990-91. Diversos estudios<sup>51</sup> sobre la realidad social española de esta época, especialmente centrados en la juventud, analizan la incorporación a la posmodernidad de nuestra sociedad y lo que ello supone referido a cambios axiológicos y normativos. En este sentido para Miguel Requena, en la actualidad

la sociedad española demuestra carecer de códigos axiológicos rígidos y compartidos por amplios sectores de la población, una característica congruente con su incorporación a la [pos]modernidad<sup>52</sup>. En este clima de pluralismo normativo, la juventud participa del moderno relativismo moral y parece dejarse llevar por una moralidad contextual.<sup>53</sup>.

Lo que apreciamos, por tanto, al analizar el cine de 1.990-91 es una realidad social bien distinta a la de los años 60, en la que

---

<sup>51</sup> Sin pretender ser exhaustivos citaremos, entre otros, MARTÍN SERRANO, M.: *Los valores actuales de la juventud en España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales - Instituto de la Juventud, 1.991; MERCADÉ, F.: "Vida cotidiana, valores culturales e identidad en España" en GINER, S. (dir.): *España. Sociedad y política*, Madrid, Espasa Calpe, 1.990; ORIZO, F.A.: *Los nuevos valores de los españoles. España en la Encuesta Europea de Valores*, Madrid, Fundación Santa María, 1.991; REQUENA, M. y BENEDICTO, J.: *Relaciones interpersonales: actitudes y valores en la España de los ochenta*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1.988; TOHARIA, J.J.: *Cambios recientes en la sociedad española*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1.989; junto a otros interesantes estudios, de entre los que destacaremos de modo especial la recientemente publicada *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1.960 y 1.990*. Manuel MARTÍN SERRANO. Madrid. Ministerio de Asuntos Sociales - Instituto de la Juventud, 1.994.

<sup>52</sup> Los corchetes son nuestros.

<sup>53</sup> REQUENA, Miguel. *Op. cit.*, pág. 223

el consenso valorativo se ha convertido, en el mejor de los casos, en un puro desideratum. Pues lo que hoy se reconoce es que en el curso de los procesos de modernización cultural surgen una pluralidad de órdenes y discursos axiológicos que rompen toda idea de que la sociedad pueda albergar en su seno un único y predominante código normativo<sup>54</sup>.

Las sociedades contemporáneas son entidades caracterizadas por su creciente complejidad y diferenciación interna, por lo que les resulta cada vez más difícil hallar elementos simbólicos y valorativos compartidos a gran escala. La imagen resultante tras la transición a la [pos]modernidad<sup>55</sup> perfila un paisaje en el que coexisten múltiples microcosmos normativos, cada uno de los cuales se rige por normas morales que si no se pueden considerar enteramente propias o idiosincrásicas, sí reflejan las peculiares condiciones en las que emergen los distintos códigos axiológicos<sup>56</sup>.

Se puede señalar entonces un paso determinante desde el dualismo axiológico y una clara normatividad imperantes en las sociedades de estructura tradicional a un sincretismo axiológico y una normatividad más difusa y contextual en aquellas otras sociedades que podemos calificar como posmodernas. En efecto, diversos teóricos de la posmodernidad resaltan como una de las características esenciales esa multiplicación indefinida de los sistemas de valores, los pactos contingentes y rescindibles. Para Lyotard

---

<sup>54</sup> REQUENA, Miguel. *Op. cit.*

<sup>55</sup> Nuevamente, los corchetes son nuestros.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

vivimos sumergidos en un pluralismo heteromorfo y las reglas no pueden por menos que ser heterogéneas<sup>57</sup>

y según Vattimo nos encontramos con

el problema de inventar una humanidad capaz de existir en un mundo en el que la creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin (la salvación, la racionalidad científica, la recomposición de la unidad humana tras la alienación, etc.), ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación<sup>58</sup>.

De ahí la creciente individualización

—individualidad que se asienta sobre convenciones, creencias y saberes fundamentados en la propia experiencia y en la confianza del propio entendimiento más que en la transmisión o en la creencia ciega de los modelos de comportamiento que son compartidos por el grupo y que se reciben por el hecho mismo de la pertenencia—. <sup>59</sup>

de una sociedad en la que el individuo, ante la falta de un código normativo y axiológico único, termina por convertirse en el juez de la ética de sus propios comportamientos, ética que está dispuesto a pactar consigo mismo y con los demás

---

<sup>57</sup> LYOTARD, J.F.: *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1.984, pág. 116.

<sup>58</sup> VATTIMO, G.: *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona. Ed. Península, 1.986, pág.13.

<sup>59</sup> Curso de Doctorado sobre “Teoría del Desconcierto” impartido por el Profesor José AVELLO FLÓREZ, dictado en 1.991-92, perteneciente al programa de Doctorado del Departamento Sociología IV, Sección Departamental Teoría de la Comunicación, de la U.C.M.

en función del determinado contexto en el que tenga lugar la toma de decisión o la acción; ética, entonces, contextual, contingente y variable, puesto que lo que en una determinada situación es considerado por el individuo como lo más adecuado puede ser considerado en otra como incorrecto.

En la terminología utilizada por Avello Flórez al proponer su “Teoría del desconcierto”, podemos hablar del “hombre desconcertado”

El hombre desconcertado es un individuo sin reglas; se encuentra en una situación rápidamente cambiante, sin límites conocidos. La única salida es pactar continuamente reglas sistemáticas de acción, pactos coyunturales. Podemos considerar al hombre desconcertado como el individuo huérfano de referencias, de reglas, disminuido en el sistema de creencias, de normas para afrontar la novedad. La dimensión cognitiva del desconcierto, la perplejidad, está relacionada con la novedad radical<sup>60</sup>.

Esta ética contingente puede, entonces, fácilmente conducir o propiciar comportamientos por parte de los individuos que podríamos calificar de hedonistas, comportamientos que persiguen la consecución inmediata de placer, en los que no hay planes futuros, ni compromisos definitivos (como ya mencionamos en su momento al hablar de las relaciones amorosas, especialmente en lo referido al sexo) sino pura inmediatez situacional sin valoraciones normativas generales.

---

<sup>60</sup> Curso de Doctorado sobre “Teoría del Desconcierto” impartido por el Profesor José AVELLO FLÓREZ, dictado en 1.991-92, perteneciente al programa de Doctorado del Departamento Sociología IV, Sección Departamental Teoría de la Comunicación, de la U.C.M.

De esta falta de un único código social que oriente los comportamientos individuales se deduce una sociedad permisiva, no prescriptiva aunque proscriptiva en ocasiones, puesto que si el individuo participa de una ética contextual o “situacionista” no estará especialmente dispuesto a aceptar directrices prescriptivas.

Si hay respeto para los diversos tipos de racionalidad también lo hay para las diversas formas de vida. El principio de universalización, en cuanto criterio formal de validez de las normas sociales o de legitimación, sólo funda la moral o un principio moral, que sirve para orientarse ante las cuestiones de justicia social, pero no puede ni quiere fundar una moralidad determinada, el contenido moral concreto con sus valores, comportamiento, estilo de vida que lleva consigo cada forma de vida<sup>61</sup>.

A partir de lo anteriormente expuesto podríamos, quizá, hablar de la existencia de cierta anomía social. Gerard Imbert recoge una extensa cita de Yves Barel que transcribimos textualmente:

“Anomía, nos dice Y. Barel, designa etimológicamente la ausencia de leyes o de normas. Desde Durkheim, que introdujo la noción en el debate sociológico, se pueden percibir dos visiones posibles de la anomía, entre las cuales no se elige en realidad, ya que la anomía designa bien sea un estado social global, bien lo que caracteriza a ciertos individuos o grupos en la sociedad. En la división del trabajo social, Durkheim define la anomía como la enfermedad de una sociedad privada de reglas morales y jurídicas que organicen su economía, privación que conduce a una descomposición de la solidaridad. J. Duvignaud explica que Durkheim necesitaba

---

<sup>61</sup> MARDONES, José María: “El neo-conservadurismo de los posmodernos” en VATTIMO, G. y otros: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1.994, pág. 36.

una noción y una palabra que pudiese describir situaciones no correspondientes ni a la normalidad, ni a la anormalidad, porque ya no hay reglas que definan lo que es normal y lo que es anormal; se acabó “el sistema de valores” dominante. De hecho, la anomía es, según Duvignaud, la manera en que Durkheim intenta imaginarse el cambio, especialmente el cambio que acompaña a los períodos de ruptura o de transición de un tipo de sociedad a otro, y que conlleva manifestaciones de desviación y de desorden para las cuales no se dispone de ningún sistema normativo de interpretación (lo antiguo está muerto o moribundo, lo nuevo todavía no ha nacido realmente)<sup>62</sup>.

Como vemos, el término anomía es retomado por Jean Duvignaud<sup>63</sup>

para designar manifestaciones de desorden que indican una ruptura de la organización social, y expresan una pérdida de la identidad social debida a la aparición de nuevos modelos de comportamiento y a la transformación de las reglas sociales hasta entonces consideradas como legítimas. Las manifestaciones anómicas subentienden una crisis de valores: el sistema normativo heredado es cuestionado sin que el sujeto colectivo haya asumido un nuevo sistema de valores<sup>64</sup>.

El cambio de una sociedad tradicional a una sociedad posmoderna que ha sufrido España en estos años queda, según creemos, perfectamente reflejado en este planteamiento de Duvignaud donde, dada la amplitud del cambio y su extensión, no es el sujeto individual sino el colectivo el que se encuentra carente de un sistema de

---

<sup>62</sup> IMBERT, Gerard. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1.976-1.982)*. Madrid, Akal Comunicación, 1.990, pág. 54.

<sup>63</sup> DUVIGNAUD, Jean: *Hérésie et subversion. Essais sur l'anomie*. Editions La Découverte, 1.986.

<sup>64</sup> IMBERT, Gerard. *Ibidem*.



valores; cuestión que nos remite a y refuerza lo anteriormente mencionado acerca de la existencia de un sincretismo axiológico, de “múltiples microcosmos normativos”, que conducen a la aplicación individual de una ética puramente contextual.

Estos cambios detectados a nivel social se relacionan con los cambios sufridos por los códigos y estructuras narrativas cinematográficas, como ya apuntamos al analizar la identidad narrativa de los personajes en este mismo capítulo: refiriéndonos a las películas del año 60 podríamos decir que nos hallamos ante un discurso como relato que encierra en sí mismo valoraciones morales explícitas, y normas cuya sanción se integra en el propio relato, mientras que en las pertenecientes a 1.990-91 se ofrece un discurso sin valoraciones, aparentemente objetivo en su constitución y que, en la mayor parte de los casos, no incluye ningún tipo de sanción; es decir, nos hallamos ante un tipo de discurso que se convierte en acontecimiento y, como tal, no puede incluir su propia valoración: es el espectador quien debe realizarla desde su particular código axiológico y normativo.

Centrándonos en los datos obtenidos en nuestra investigación, y que sustentan lo dicho hasta ahora dentro de este apartado, podemos señalar que las conductas observadas por los personajes para el logro de sus metas se engloban, en general y para ambas fechas, dentro de las categorías de lo que la sociedad prescribe y permite, con pocas excepciones de comportamientos socialmente proscritos.

Analizar películas pertenecientes a momentos históricos suficientemente separados en el tiempo nos permite encontrar ejemplos de diferencias, mayores en unos casos, menores en otros, respecto a la normatividad social de cada época referida a la práctica totalidad de los campos conductuales que analizamos.

Independientemente de las diferencias que existen entre los dos momentos sociales analizados debemos señalar también las diferencias normativas detectadas respecto a unos objetivos, que podríamos calificar como públicos (formación y económico-laboral), sometidos a normas sociales explícitas, sujetos a reglas concretas e incluso escritas y otros que pertenecen más a la esfera de lo privado (como lo familiar, la diversión o el amor) y de los que las normas sociales se ocupan menos o con menor rigidez. Es decir, mientras en la esfera de lo público los comportamientos están fuertemente reglados, conllevan sanciones claramente definidas y su transgresión está mal considerada y en algunos casos supone incluso la comisión de un delito, en la esfera de lo privado los personajes son un tanto más libres, lo cual no significa que la sociedad no tenga sus propios códigos normativos que señalan qué está bien y qué no lo está: la sociedad no prescribe cómo se debe pasar el tiempo dedicado al ocio o al amor o a la familia y, si bien incita o promueve determinados comportamientos considerándolos más adecuados que otros, se puede considerar que en general mantiene una actitud más permisiva, en la que las sanciones, si las hay, están más difuminadas: la sociedad genera normas y sanciones más explícitas para regir el comportamiento público de un individuo que su comportamiento personal dentro de contextos más íntimos.

Significativamente, aquello que estaba menos reglado y menos sancionado es aquello que más cambios ha sufrido en el transcurso del tiempo: es en el comportamiento personal o íntimo de los personajes (en sus relaciones de amistad o amorosas) donde podemos detectar mayores diferencias, mientras que los aspectos públicos (formación y económico-laboral), sometidos, como decíamos, a normas más estrictas, han sufrido, aparentemente, menos cambios.

Al analizar en este mismo capítulo los distintos ámbitos de vida de los personajes señalábamos que los films analizados consideraban más interesantes para el relato algunos de ellos (amistad, amor y ámbito socio-económico) en detrimento de otros (formación y familia), que son tratados de un modo puramente tangencial. Es lógico, pues, considerar que, al ser presentados con mayor profundidad y detalle, podremos obtener más información respecto a las normas que rigen aquellos ámbitos que se consideran centrales que sobre aquellos que no lo son.

Puesto que lo referido a la formación en los films analizados carece prácticamente de representación, bien sea como ámbito o bien como objetivo perseguido por los personajes, poco podemos comentar respecto a la normatividad que le afecta. Quizá únicamente señalar que, si bien las normas y las sanciones han cambiado relativamente poco, ya que sigue estando prohibido y castigado utilizar “chuletas” o cualquier otro medio para aprobar que no sea el esfuerzo personal del estudiante, las que si parecen haber cambiado notablemente son las formas de transgredir estas normas gracias a las nuevas tecnologías: transmisores, micrófonos inalámbricos,...

Poco podemos señalar también respecto a la familia, otro de los ámbitos menos recogidos por las películas que integran nuestro corpus de análisis. Desaparecen en las películas analizadas pertenecientes a 1.990-91 el respeto reverencial que se tenía en algunos casos a la figura de la madre, casi siempre anciana, o un cierto temor hacia el padre encargado de imponer la disciplina doméstica para dejar paso a la no existencia de estas figuras en el relato o, en el caso de que aparezcan, a una relación de tipo amistoso, donde no existe disciplina sino libertad, comprensión y respeto. Aún así, son tan escasos los ejemplos encontrados en el análisis que no es posible la generalización de estas conclusiones.

El aspecto económico-laboral aparece recogido en los films analizados bien como objetivo de los personajes bien como vivencia habitual, como uno de los ámbitos en los que los personajes se desenvuelven. Sin embargo, no es mucho lo que se nos muestra respecto a la normatividad vigente en este ámbito, puesto que los relatos, como ya hemos mencionado en ocasiones anteriores, se centran básicamente en las relaciones interpersonales, especialmente en las amistosas o en las amorosas, de los personajes más que en aspectos puramente económico-laborales.

Dentro del aspecto privado, más referido a las relaciones interpersonales de los personajes, nos encontramos con los ámbitos diversión-amistad y amoroso. En lo que respecta a diversión-amistad podemos observar ciertas variaciones en cuanto a los modos y lugares elegidos, pero no existen cambios realmente significativos en cuanto a la normatividad que rige este tipo de relaciones: es decir, se realizan otro tipo de actividades conjuntas o las mismas de diferentes modos, pero las relaciones existentes entre los personajes y los códigos conductuales básicamente se

mantienen: los amigos siguen siendo solidarios entre ellos, siguen apoyándose en los malos momentos, siguen siendo el hombro sobre el que llorar o el consejo necesario,...

Sin embargo, la mayor independencia respecto a las familias de origen de los jóvenes representados en el 90-91 les supone mayor tiempo de dedicación a sus amigos y un más amplio número de lugares en los que mantener dicha interacción amistosa (pisos propios donde encontrarse con mayor tranquilidad e intimidad, que propician, por ejemplo que puedan quedarse a dormir y largas charlas nocturnas) lo que implica una mayor profundidad en la relación, un mayor conocimiento y, por ende, un mayor peso de este tipo de relación en el propio relato que gira, en esta fecha (por comparación con los relatos analizados pertenecientes a 1.960), con notable intensidad entorno a los aspectos psicológicos de los personajes.

Puesto que interesa más cómo es el personaje que aquello que pueda sucederle y puesto que interesa también dar una explicación del comportamiento del personaje ante dichas acciones, resulta argumental o narrativamente muy útil colocar frente a él uno o varios personajes a quienes pueda dar las explicaciones destinadas realmente al espectador. Como señalábamos al analizar la estructura narrativa del cine de esta fecha, el personaje ya no se muestra a través de las acciones que ejecuta o a las que se ve enfrentado sino que verbaliza, que explica todo aquello que piensa o que le ocurre y, como esta explicación sobre cómo es, cómo piensa, o cuáles son sus planteamientos éticos o sus códigos normativos en un determinado momento o frente a un determinado hecho, no puede ofrecérsela directamente al espectador se construyen determinados personajes “espejo” sobre

los que proyecta esta información, por otra parte vital para el relato puesto que es aquello que lo constituye.

Como vemos, el personaje, en el cine de 1.990-91, está constituido por sus relaciones interpersonales y el relato gira en torno a la psicología del personaje y no en torno a las acciones. De ahí la importancia de las relaciones amorosas que, por dejar al descubierto la parte más íntima del individuo, son las que más nos pueden hacer conocer sus planteamientos vitales, sus códigos éticos, su comportamiento. Y es también este aspecto de la vida del personaje el que más cambios referidos a comportamientos, normas (tanto sociales como individuales) y sanciones nos permite apreciar entre las dos fechas analizadas.

Tal como apuntamos anteriormente, los planteamientos amorosos de los personajes en 1.960 difieren notablemente de los que podemos apreciar en 1.990-91. En el 60 las normas sociales sobre las relaciones amorosas estaban claramente definidas y pautaban la relación en cada uno de sus momentos: el noviazgo (ya que no estaba permitido otro tipo de relación amorosa que, de existir, era socialmente castigada) implicaba un compromiso, —roto en muy contadas ocasiones— que abocaba indefectiblemente al matrimonio y que excluía cualquier tipo de comportamiento sexual. Quienes infringían esta norma se exponían a la mayor de las puniciones sociales. En el cine de la época estos personajes “con pasado” (véanse como ejemplos las películas de Sara Montiel, posteriores al momento escogido para nuestro análisis) sufrían terribles castigos a lo largo del relato para terminar en muchos casos con la muerte (más o menos heroica) que los redimía de aquel terrible pecado.

En los films analizados correspondientes a 1.990-91, en cambio, no percibimos la existencia de normas sociales explícitas que regulen este tipo de interacción. La sociedad en su conjunto ni regla ni sanciona las relaciones amorosas con lo que quedan circunscritas al ámbito de lo estrictamente privado: cada personaje es libre de tener el tipo de relación que considere más conveniente en cada momento sin tener en cuenta la opinión social. Sin embargo esta carencia de reglas propicia estados de ambigüedad, de desconcierto, de anomía, en los que el individuo no sabe a que atenerse en cada situación, no encuentra referencias en las que apoyarse. No existen, pues, normas que ayuden a saber cómo comportarse y, puesto que las situaciones son distintas, la experiencia anterior no es válida o aplicable.

Las normas morales respecto al comportamiento sexual en la relación ni proscriben ni prescriben sino que permiten a cada cual comportarse como más le plazca, lo que abre un número bastante más amplio de variantes: amor sin sexo, amor con sexo, sexo sin amor y todas ellas dentro de los posibles estados de relación estable, esporádica, fugaz, cohabitación, matrimonio, extraconyugal. Si a ello añadimos la noción de compromiso o no compromiso vemos que las situaciones posibles se multiplican. La sociedad (que desde su ingreso en la posmodernidad se puede considerar regida por principios más laicos que los anteriormente mayoritarios, emanados de la fuerza del catolicismo en todos los órdenes de la vida) no puede entonces aplicar un único código ético a tal multiplicidad de posibilidades por lo que cada personaje deberá aplicar sus propios códigos morales personales, códigos que tampoco serán rígidos ni únicos sino situacionales y contingentes,

adaptándose a cada relación, a cada momento, a cada contexto, a cada pareja, a cada estado anímico.



### 5.5.3. ACTITUDES. CREENCIAS Y VALORES

Señalábamos en el Planteamiento Teórico varias cuestiones respecto a los valores que trataremos ahora de demostrar con el análisis de los datos que a ellos se refieren.

En primer lugar, sosteníamos que los valores están insertos en la cultura, que son un nexo entre lo individual y lo colectivo. La sociedad tiene una serie de valores (intrínsecamente relacionados con la normatividad vigente) y el individuo participa de ellos en mayor o menor medida, a partir de lo cual, analizando los distintos personajes, podemos llegar a conclusiones sobre este aspecto extrapolables a la sociedad en la que se desenvuelven estos personajes. Puesto que los valores se inscriben en una sociedad concreta y nosotros estamos analizando dos sociedades distanciadas por treinta años, podemos suponer sensibles diferencias entre los valores, actitudes y creencias manifestados por los personajes cinematográficos en una y otra fecha.

Trataremos, pues, de averiguar cuáles son las actitudes respecto a determinados valores en los jóvenes que el cine nos presenta basándonos en las propuestas efectuadas en el Planteamiento Teórico, y sobre todo, cuáles son las diferencias existentes entre las dos fechas analizadas: qué valores muestra como predominantes el cine de 1.960 y cuáles el de 1.990-91, qué actitudes predominan respecto a la religión, la política, el dinero o el sexo.

- Respecto al tema RELIGIÓN indicaremos que, a pesar de que alrededor del año 60 existe una fuerte presencia de religiosos en el cine (que nos permite hablar de una “corriente temática” de cine religioso), en el corpus analizado es un aspecto poco recogido. De hecho sólo podemos mencionar una película en la que existen personajes relacionados con la religión: *Los desamparados*, film en el que buena parte de la historia transcurre en un Reformatorio regido por religiosos y del que varios personajes son religiosos o llegan a serlo a lo largo del relato y en el que otros manifiestan su rechazo explícito a la religión.

Con la excepción de este film, en el resto de los casos analizados, tanto en 1.960 como en 1.990-91, *no consta* cual es la actitud del personaje ante la religión, ya que, como decíamos, es un tema poco tratado en el cine que constituye nuestro corpus y que, además, no parece afectar específicamente al comportamiento de los personajes, cuestión que en 1.990-91 podemos achacar a una actitud recogida por múltiples estudios ya citados y referida a la secularización de la sociedad contemporánea, a la pérdida de influencia del catolicismo como patrón base del comportamiento moral.

- Por lo que respecta a la actitud de los personajes ante la POLÍTICA podemos señalar que los resultados obtenidos para 1.960 eran totalmente previsibles teniendo en cuenta, según señalábamos en el Marco Histórico, que en el año 60 España era un país gobernado por un Régimen totalitario, lo que implicaba la no existencia de libertades políticas, ni de partidos políticos legalizados o cualquier otra manifestación de este tipo. Recordemos, sin embargo, que ya en estas fechas existían huelgas, si bien con un carácter más económico y social que político,

manifestaciones, revueltas estudiantiles,... que eran fuertemente reprimidos. Pero tampoco podemos olvidar que, aunque esto sucediese en la calle, era difícil que pudiese llegar al cine dada la existencia de una férrea censura (tanto sobre los guiones como sobre la película ya terminada). De ahí que no encontremos un sólo caso en esta fecha en que alguno de los personajes manifieste (verbal o activamente) algún tipo de actitud respecto a la política.

Sin embargo, en 1.990-91, puesto que no existe ya la censura al estar en un democracia, cabría quizá esperar mayor participación política de los jóvenes. No obstante, tampoco el cine recoge las actitudes de los personajes respecto a la política en un gran número de casos: encontramos un 12% de personajes políticamente comprometidos, frente a un 86% de los que no consta la actitud respecto a esta cuestión. Es decir, el aspecto político no tiene gran relevancia en el cine de esta fecha (aunque encontraríamos importantes diferencias remitiéndonos a pocos años atrás, a la época de la transición, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco), a excepción de casos concretos: *Las cartas de Alou* y *La Blanca Paloma*.

El primer caso, en realidad, es más una cuestión social que política, se trata más de un problema de integración de los emigrantes que de algo puramente político, pero no podemos olvidar que en aquel momento existe una importante polémica social respecto a la llamada “Ley de extranjería”, polémica que aparece reflejada en la película.

En el caso de *La Blanca Paloma* encontramos personajes políticamente comprometidos dentro del marco social del País Vasco, que es presentado como una sociedad conflictiva y politizada: vemos que varios de los personajes están

fuertemente implicados en grupos independentistas (Jarrai KAS), que consideran la lucha política y armada como medio para lograr sus objetivos (se habla de guerra, de fuerzas de ocupación, de estar en uno u otro bando,...), mientras otros tratan de mantenerse al margen de la cuestión (aunque no pueden evitar verse afectados por ella, puesto que condiciona su entorno más directo). Los personajes se comprometen políticamente y este compromiso filtra la visión que tienen de la sociedad: nada escapa a la óptica política del personaje: ni las relaciones interpersonales, ni la elección de amigos o pareja, ni las opciones de consumo, ni los lugares que se frecuentan, ni las formas de ocio, ni las relaciones familiares,...

- La actitud ante el DINERO de los personajes también presenta diferencias significativas entre las dos fechas analizadas. Veámoslas en el siguiente cuadro comparativo.

<b>ACTITUD</b>	<b>1.960</b>	<b>1.990-91</b>
<b>Indiferencia</b>	35%	82%
<b>Supervivencia</b>	31%	6%
<b>Pasional</b>	22%	10%
<b>No consta</b>	12%	2%

Existen, como vemos, notables diferencias en los porcentajes obtenidos respecto a todas y cada una de las actitudes posibles de los personajes respecto a la cuestión económica. La más evidente, y más importante numéricamente, es la

referida a la actitud indiferente ante el dinero: mientras en el año 60 el dinero es indiferente para un 35% de los personajes, en el 90-91 son un 82% quienes manifiestan este desinterés. También resulta destacable el descenso producido desde el 31% en 1.960 al 6% en 1.990-91 de aquellos personajes a quienes preocupa principalmente el dinero por cuestiones de mera supervivencia.

Todos estos datos apuntan a realidades sociales diferentes entre ambas épocas analizadas:

- En 1.960 los personajes se desenvuelven en un contexto socioeconómico que dista aún de llegar al buen momento de pleno empleo y prosperidad económica que se alcanzaría pocos años después: España aún no ha sido totalmente descubierta como lugar turístico, hay un gran número de emigrantes a otros países y también una fuerte migración del campo a las ciudades más industrializadas, muchas familias sobreviven gracias a la práctica del pluriempleo,...

Sin que esto se refleje tan claramente en las películas integrantes de nuestro corpus de análisis como en otras realizadas en fechas cercanas<sup>65</sup>, sí podemos comentar ciertos datos (en algunos casos ya mencionados) extraídos de los films analizados que se apoyan en la situación social real: personajes de origen rural que emigran a ciudades más grandes o a grandes urbes para huir de la pobreza y lograr un futuro que no encontrarían en el campo<sup>66</sup>, personajes que desempeñan trabajos

---

<sup>65</sup> Como ejemplos podemos citar, entre otros films, *La vida por delante* –Fernando Fernán Gómez, 1.958– o *Esa pareja feliz* –Luis G. Berlanga, 1.951–.

<sup>66</sup> Como señalábamos en el Capítulo I de esta Tesis Doctoral, dedicado al Marco Histórico, se planteó un trasvase de población activa del sector primario al secundario y terciario.

que socialmente no están bien considerados para poder poner un negocio propio o simplemente poder formar una familia propia, personajes que buscan el éxito a casi cualquier precio porque es la antesala del dinero, personajes pluriempleados para poder sacar adelante una familia en la que todos los miembros tienen que trabajar, personajes arrastrados a la delincuencia, en algunos casos, por falta de dinero para sobrevivir o para cumplir sus sueños,...

- En 1.990-91 se vive en España un período de aparente bonanza económica (recordemos, por ejemplo, datos como el AVE, la Exposición Universal de Sevilla o los Juegos Olímpicos de Barcelona), pero no podemos olvidar que existen ya tres millones de parados y que el paro afecta de modo especial a los jóvenes. Sin embargo esta situación económica no trasciende al cine, no se ve reflejada en él. Tal como el cine los representa, los personajes jóvenes de esta fecha no tienen, en general, problemas económicos. En la mayoría de los casos esto se debe a que ocupan un lugar en el mercado laboral, como ya analizamos en su momento, aunque existe la salvedad de ciertos personajes que, si bien tienen problemas económicos de origen laboral, no los convierten en prioritarios, como ocurre en los films del 60, sino que lo que acapara la atención del relato son otros aspectos de su vida como las relaciones interpersonales, sean amistosas o amorosas. Resumiendo, y en general, debemos señalar que no parece ser el dinero la máxima preocupación<sup>67</sup> de los personajes que analizamos en esta fecha.

---

<sup>67</sup> Debemos reseñar aquí que en el cine de la época sí existen casos en que los jóvenes se mueven por dinero. Los que por la fecha elegida podrían formar parte de nuestro corpus de análisis

La actitud que los personajes mantienen hacia el SEXO es representativa de ciertos valores, tanto sociales como personales, que podremos analizar a partir de los datos obtenidos. Es, como sosteníamos, uno de los aspectos que mayores diferencias presentan entre las dos épocas estudiadas. Y, como es obvio, la mayor diferencia la encontramos no ya en la actitud de los personajes hacia el sexo sino en su existencia o no a nivel de las representaciones cinematográficas que ofrecen las dos épocas analizadas.

Es decir, en la películas analizadas del año 60 no hay ningún tipo de actitud de los personajes referida al sexo puesto que el sexo no existe en el cine, salvo alguna leve insinuación entre líneas que pasa casi desapercibida. De ahí que ninguno de los personajes analizados en el año 60 manifieste una actitud *inhibida* frente a las relaciones sexuales y que del 90% no tengamos constancia, aunque podamos suponer o deducir su actitud puesto que conocemos la sociedad de esa época. A pesar del gran número de personajes que mantienen interacciones amorosas, no hay el más mínimo atisbo de relaciones sexuales entre ellos: pasean cogidos del brazo o de la mano, se ven en lugares públicos (da igual interiores que exteriores), intercambian castos besos o se miran tiernamente, pero no consta nada más allá. Es más que posible que esta forma de reflejar las relaciones sexuales se deba a la inexorable intervención de la censura y no a que fuesen efectivamente así en la realidad social de aquel momento.

---

han sido descartados conforme a los criterios de selección mencionados en la Metodología (Capítulo 4) ya que pertenecen a un género tan codificado como el policíaco o thriller.

Como ya señalamos anteriormente, la censura intervino sobre todos los aspectos del cine, pero lo hizo con especial insistencia sobre todo aquello relacionado con “la moral y las buenas costumbres”: España era la “reserva espiritual de Occidente” y aquí –en el cine– no existían adulterios, ni sexo prematrimonial, ni prostitución (como ya dijimos, dicha profesión se disfrazaba bajo la de “artista” dando lugar a equívocos sociales), ni siquiera besos apasionados (que quedaban reservados, junto con otras escenas más atrevidas como los desnudos, para las segundas versiones, aquellas que se exportaban al extranjero, pero que no llegaban al público español).

Dentro del corpus analizado encontramos algún personaje cuya actitud ante el sexo podríamos calificar de más o menos *desinhibida*, dándole una significación un tanto diferente a lo que entenderíamos en la actualidad, y contextualizándolos adecuadamente para dejar claro a qué nos referimos: en este caso con “desinhibida” prácticamente queremos hacer referencia a que existe, de modo no explícito, alguna mínima alusión a relaciones sexuales:

Es el caso de un millonario, donjuan y vividor, siempre rodeado de chicas y cuyo comportamiento permite suponer que puede relacionarse sexualmente con alguna de ellas, aunque no quede claro. O el de otro personaje que pretende tener relaciones sexuales con su novia antes de casarse, basándose en que ella es artista (si no fuese así, ni se lo plantearía) y efectuando una apología de la liberalización de las costumbres: “hay que urbanizarse”, “antes de casarse hay que catar la convivencia para ver si funciona y si no, pues no pasa nada”. Su pretendida modernidad (sólo verbal) respecto a este tema tropieza con la pretensión de ella de casarse a la antigua, y de conseguirlo sin importar los medios: de hecho, sostener



tan avanzada actitud le supone una trampa que le conduce, como castigo, a ser acusado de intento de violación y obligado a casarse.

El caso más destacado, sin embargo, es el que encontramos en el film *Los golfos*, donde uno de los personajes, sin que quede explícito, parece dedicarse a la prostitución (se menciona que con los americanos). Se inicia una relación de este personaje con uno de los protagonistas basada en el dinero; cuando él tiene suficiente, ella se convierte en su propiedad: la pasea, la exhibe, la presta como cebo en uno de los golpes de la pandilla en el que debe mantener ocupado – besándole – a un individuo mientras sus amigos le roban la cartera,... En ningún caso ocultan su relación, sino que más bien la exhiben, puesto que él se muestra sumamente orgulloso de ser el acompañante de la mujer más estupenda del barrio y a la que todos desean. Hay también otra secuencia en la película en la que los golfos y sus novias pasan el día junto al río. Las parejas están entrelazadas besándose y van desapareciendo a ratos entre los matorrales de la orilla.

Las transgresiones de la moral vigente quedan patentes entonces a varios niveles: son jóvenes de clase baja que no trabajan, no tienen problemas en agredir y asaltar para conseguir dinero, su comportamiento respecto a las relaciones de pareja y sexuales es totalmente reprobable desde la sociedad en la que viven (prostitución, sexo sin matrimonio,...), el único personaje que trabaja no gana lo suficiente para alquilar una plaza y una vaquilla para entrenar, ni para conseguir debutar como torero; pero tampoco tiene ningún escrúpulo en aceptar el dinero, producto de los robos, de sus amigos e incluso incitarles a que roben para él. Es decir, la actitud desinhibida ante el sexo, en este film, va unida a una cierta descalificación moral de los personajes en los restantes ámbitos de vida.

Por supuesto, hay que añadir, que en este caso no existe ningún tipo de compromiso ante el sexo: no existe la idea de duración, se trata de una relación meramente temporal, mediada por el dinero, y lista para acabar en cualquier momento<sup>68</sup>.

En 1.990-91, como es previsible, la situación es radicalmente distinta. Ningún personaje presenta una actitud ante el sexo que pueda calificarse de inhibida, pero en este caso no se trata de una situación de sexo eludido o no mencionado como en 1.960. En un 18% de los casos analizados no consta cual es la actitud del personaje hacia el sexo y en los restantes casos, el 82%, la actitud es claramente desinhibida, tanto por parte de los personajes como por parte de los emisores del relato.

Se trata, pues, del reflejo de una sociedad sin represiones ni tabúes sexuales, donde todas las opciones son igualmente naturales dentro del relato, dejando al criterio de los receptores (espectadores) el hacer juicios de valor al respecto de las actitudes representadas. No existen castigos, condenas, repulsas o valoraciones previas de las actitudes de los personajes: el sexo es considerado con toda naturalidad en cualquiera de sus modalidades: heterosexualidad, homosexualidad, incesto, adulterio,... se presentan bajo una aparente objetividad en la pantalla, permitiendo que sea el espectador quien elabore sus propias opiniones al respecto

---

<sup>68</sup> Por ejemplo cuando Julián no consiga dinero suficiente o cuando Visi decida apostar por Juan y su futuro como torero y se acueste con él (escena que fue suprimida por la censura).

(cuestión en la que no entraremos puesto que no es el objeto de esta Tesis Doctoral la recepción del producto comunicativo sino el propio producto).

Mientras que en el 60 señalábamos que los jóvenes que el cine representaba no mantenían relaciones sexuales ni manifestaban, en general, actitud alguna hacia el sexo, puesto que éste no existía, en 1.990-91 coincide la cifra de personajes que mantienen relaciones sexuales con la de aquellos que tienen una actitud desinhibida respecto al sexo. Es decir, todos aquellos personajes de los que consta la actitud hacia el sexo, 82% como decíamos, tienen una actitud desinhibida y mantienen relaciones sexuales a lo largo del relato.

Los personajes o bien no se cuestionan nada respecto al sexo (lo ejercen, pero no piensan o no hablan nada sobre él en el cine) o practican opciones preasumidas (a menudo explicitadas verbalmente) como la búsqueda de parejas eventuales o esporádicas mientras se encuentra la pareja fija, “ideal” o para evitar las responsabilidades implícitas en una relación duradera de pareja.

Otro aspecto destacable es la existencia de lo que podríamos denominar “instrumentalización del sexo”: se mantienen relaciones sexuales para evitar la soledad, para descargar violencias personales, como modo de entrar en relación (para algunos personajes resulta más cómodo iniciar una interacción empezando por el sexo que por la conversación), como modo de control y posesión del otro, como juego, como demostración del poder de seducción, de que “aún se está en el mercado” según dice alguno de los personajes,...

A pesar de que lo que más parece preocupar a los personajes es lo referido a las relaciones interpersonales, analizando las películas de esta fecha se tiene la

sensación en muchos casos de que los personajes se recubren de una especie de capa protectora que disimula su vulnerabilidad: son, aparentemente, individuos seguros de sí mismos, pero una relación profunda deja al descubierto su inseguridad. Por eso algunos personajes tratan de evitar ese tipo de interacción camuflando su inseguridad bajo una verborrea incontenible. Como indicábamos en su momento, en el régimen narrativo débil la acción disminuye hasta hacerse casi irrelevante dejando su lugar a infinitos diálogos que no hacen avanzar la historia sino que tratan de evitar que se descubra que la acción no existe y que sólo existen personajes confusos a fuerza de esconderse, “personajes sin fundamento”, personajes que parecen hablar de sí mismos, pero lo que hacen es ocultarse y ocultar su incapacidad para la acción a través de la palabra que se convierte en el elemento fundamental del relato.

Otros personajes, sin embargo, ocultan esta inseguridad a través del sexo, de esa instrumentalización de la que hablábamos: el sexo entonces evita el diálogo, sustituye a la palabra, da sensación de seguridad, de confianza en sí mismo, de “estar de vuelta de todo”: uno de los personajes femeninos analizados confiesa querer sólo relaciones con hombres no libres porque es la única forma de seguir siendo ella misma, de mantener su independencia, sin involucrarse en una relación que supone una fusión con el otro; otro personaje femenino reconoce que no quiere una relación seria y rechaza una propuesta de matrimonio diciendo que “con un polvete se conforma”.

Una de los datos que más llama la atención respecto a este tema es que son generalmente los personajes femeninos los que mantienen una actitud más desinhibida ante el sexo (52.5 % de mujeres frente a 47.5 % de hombres), los más

reacios a una relación estable y duradera, al compromiso (como veremos a continuación), y los que más utilizan, instrumentalizan, el sexo. Es la mujer la más partidaria de relaciones eventuales y/o meramente sexuales. Todas tienen conciencia de que su lucha por la igualdad con el hombre, por integrarse en el mercado laboral en igualdad de condiciones, les ha supuesto un gran esfuerzo y que todo se irá por la borda si se implican en una relación más seria. Parecen no concebir la pareja sin fusión, la pareja pasa a ser un sólo ente, en el que la mujer es siempre la parte anulada. Por eso el sexo les da sensación de seguridad, de “controlar la situación”, permitiéndoles, al mismo tiempo, seguir siendo ellas mismas, evitar una cierta inseguridad respecto al otro y evitar también un compromiso que sienten como atadura<sup>69</sup>.

Respecto a la existencia o no de COMPROMISO en la relación ya hablamos extensamente al analizar la pareja. Añadiremos aquí ciertos datos que confirman la perspectiva antes expuesta. Las relaciones sexuales mantenidas por los personajes se inscriben, lógicamente, dentro de una pareja, sea su planteamiento de una sola noche, ocasional, indefinida, fija o de cualquier otro tipo. Para realizar el cómputo hemos considerado sólo la pareja más importante del personaje, lo que no excluye la existencia de otro tipo de parejas del mismo personaje a lo largo de la historia narrada. Los datos obtenidos indican que en el 50% de los casos el sexo se practica dentro de una relación que implica un cierto compromiso.

---

<sup>69</sup> Recordemos a este respecto la noción de *reactancia* de la que hablamos al analizar la pareja. Como señalamos entonces, parecen ser los personajes femeninos quienes más sufren este fenómeno, quienes más empeño ponen en sentirse libres, en no “atarse” a otra persona.

Y aquí volvemos a encontrarnos una notable diferencia entre mujeres y varones: del 50% que practica el sexo en una relación que no implica compromiso, generalmente por propia elección e independientemente de que sea duradera o indefinida, el 70% son mujeres. Tal diferencia de porcentaje no puede por menos que llamarnos la atención, sobre todo dentro de la comparación que efectuamos con 1.960. Mientras en esta fecha eran los personajes femeninos los más tradicionales en sus planteamientos, quienes querían, ante todo y sobre todo, casarse, casi con quien fuera y casi utilizando cualquier medio, en 1.990-91 el cine nos muestra mujeres que huyen del matrimonio, que tratan como sea de mantener su independencia personal, sin renunciar por ello a relaciones sexuales, pero sin implicarse en estas relaciones de modo que puedan convertirse en una interacción personal de otro tipo. Sin embargo, pocas de ellas parecen haber tomado alegremente esta alternativa, en la mayoría de los casos parece una opción profundamente meditada y asumida, y tomada sabiendo que implica aceptar el coste que supone. La mayor parte de estos personajes cambia la estabilidad emocional y afectiva por la independencia y otras metas que no siempre parecen compensarles por aquello a lo que han renunciado.

Otro dato significativo respecto a este tema, y que ya mencionamos anteriormente, es que estas alternativas parecen ser totalmente incompatibles en el caso de las mujeres. Mientras un hombre puede desenvolverse conjuntamente a la perfección de modo simultáneo en estos ámbitos, la mujer debe, en los relatos cinematográficos, renunciar siempre a una de ellas, debe optar entre su independencia social y económica, conseguida con grandes costes personales, y la integración en una pareja, lleve ésta incluida la formación o no de una familia.

Por supuesto, independientemente ya del hecho de que los personajes sean masculinos o femeninos, de estas actitudes respecto al sexo podemos extrapolar ciertos datos indicativos de una serie de actitudes implícitas respecto al matrimonio como institución, la fidelidad, los celos,...

Evidentemente la concepción del matrimonio, la actitud de los personajes hacia él, es muy distinta en una y otra fecha. Como ya hemos apuntado, en el 60, el matrimonio era el punto de destino de toda pareja, la institución base de la familia, el momento de la vida de los jóvenes que suponía la emancipación completa y definitiva del hogar paterno, la constitución de un nuevo núcleo familiar y asumir determinadas nuevas responsabilidades. Indisolublemente unido a esta institución estaba el concepto de fidelidad, que, básicamente, consistía en no mantener relaciones sexuales extraconyugales, en no cometer adulterio. Y unido también a esto están los celos que son considerados como algo normal y “racial”: los españoles en el cine son posesivos por definición, lo que da lugar a estereotipos: personaje celoso que no deja que a su chica, una “mujer de bandera” como se decía entonces, la mire nadie más que él, que considera que ella va provocando a los demás y que llega al paroxismo si ella trabaja y en su trabajo se relaciona con otros hombres, cuestión que suele desembocar en una lección por parte de ella que hace que su futuro marido se vuelva más comprensivo y confíe en ella, en su lealtad y su amor, o en dejar de trabajar una vez casados<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Dentro de nuestro corpus podemos encontrar varios ejemplos de este tipo de comportamiento e incluso una comedia que gira en torno a un caso patológico de celos como es *Trío de damas*.

En 1.990-91, sin embargo, las circunstancias son muy diferentes. Partiendo de lo que hemos comentado previamente sobre la pareja, la familia, el compromiso,... es fácil llegar a la conclusión de que el matrimonio no significa exactamente lo mismo que en el 60: los jóvenes (especialmente las mujeres, lo que las diferencia substancialmente de las analizadas en 1.960) no tienen especial interés en casarse, no consideran el matrimonio como base de la pareja, ni les sirve para emanciparse del hogar paterno, ni supone un cambio drástico en su forma de vida puesto que tal vez hayan convivido ya con una o varias parejas. Tampoco se tiene el mismo concepto de fidelidad: no importa que la persona con quien se mantienen relaciones esté casada con otro/a siempre y cuando la relación sea sincera, que la situación se conozca previamente y esté clara para ambas partes. En este caso infidelidad es igual a engaño, pero, como vemos, en un sentido más amplio que el puramente sexual. El mito del español racial, apasionado, posesivo y celoso también pierde consistencia cinematográfica en favor de un personaje más liberal puesto que, como señalábamos, la pareja, el matrimonio y la fidelidad son concebidos de otro modo, lo que deja poco margen para los celos, entendidos en su acepción más tradicional.



## **VI. CONCLUSIONES**

A lo largo de esta investigación se ha tratado de demostrar la existencia de diferencias en las representaciones que de los jóvenes hacen los relatos cinematográficos españoles de dos fechas tan concretas como son 1.960 y 1.990-91.

En el Capítulo V, dedicado al análisis de los datos obtenidos, se recogen las conclusiones puntuales sobre el tema de investigación. Recopilaremos, pues, en este capítulo algunas conclusiones generales, que en ningún caso se extrapolan a la sociedad en su conjunto, ya que tanto los datos obtenidos como las conclusiones se refieren y son aplicables únicamente al universo que conforman los films analizados. Es decir, sólo analizamos aquello que los relatos cinematográficos nos muestran, sin adentrarnos en el análisis de la sociedad en la que se producen dichos relatos, ni efectuar comparaciones entre ambos.

Sin embargo, los cambios que han tenido lugar en la sociedad en las dos fechas analizadas no pueden por menos que afectar, de modo determinante, a los relatos en ella producidos. Al mismo tiempo, estos cambios sociales son reflejados, de un modo u otro, por los relatos, que constituyen una de las bases de nuestro conocimiento de la realidad social; es decir, los relatos ofrecen una representación sobre la realidad, en este caso sobre dos realidades distintas, lo que implica una representación de actitudes, aspiraciones, valores, etc. de la juventud española en cada una de las fechas que hemos escogido.

## 6.1. RESPECTO AL MÉTODO

Como explicamos detalladamente en el Capítulo IV, dedicado a la Metodología, el tipo de análisis que consideramos más adecuado para esta investigación resulta ser el Análisis de Contenido, puesto que nos permite una relación entre los aspectos cuantitativos y los cualitativos de fructíferos resultados. Se trata, así mismo, de una técnica de análisis de probados resultados en múltiples investigaciones sobre diversos tipos de textos.

Sin embargo, a pesar de resultar válida, esta investigación ha dejado al descubierto ciertas limitaciones de dicha metodología de análisis. Puesto que se trata de indagar sobre el contenido de algunas obras cinematográficas con el objeto de rescatar los rasgos que identifican y diferencian a los personajes jóvenes del cine español en dos épocas contextualmente bien diferenciadas, resulta apropiado considerar como unidad de análisis a los propios personajes.

Esto nos permite comparar los personajes jóvenes de una y otra fecha, pero no nos permite analizar algo que consideramos de gran importancia tratándose de este tipo de relatos: el cambio sufrido por cada personaje en el contexto del relato en que aparece, pues cada momento vital del personaje equivaldría a un nuevo personaje autónomo. En el primer cuestionario confeccionado, sobre el que se aplicó el pre-test se trataron de recoger distintas variaciones ocurridas en la vida del personaje en el transcurso de la historia, pero los resultados obtenidos eran tan difusos que no permitían extraer ninguna conclusión. Por ello se debió optar por estados predominantes sin poder recoger los cambios ocurridos.

Como todos los métodos procedentes de modelos estructuralistas, el Análisis de Contenido presenta ciertas limitaciones para dar cuenta de procesos de cambio que tienen lugar en el interior de los propios relatos, como es el caso presente. Esta metodología del Análisis de Contenido se muestra entonces como eficaz para realizar una investigación sobre situaciones estáticas, momentos concretos, pero su modo de acotar el objeto de análisis no permite analizar los cambios de estado que puedan tener lugar dentro de la propia unidad. Y, por supuesto el personaje sufre cambios a lo largo del relato, no sólo en aspectos tan obvios como pueda ser el estado civil, sino en su modo de vida, actitudes, códigos axiológicos, lo que, como decíamos, resultaba de gran interés para la investigación propuesta.

## 6.2. RESPECTO AL RÉGIMEN NARRATIVO DE LOS RELATOS

### 6.2.1. REGÍMENES NARRATIVOS

Los regímenes narrativos cinematográficos cambian notablemente entre una y otra fecha analizadas, y estas distintas formas de narrar condicionan el contenido de las funciones narrativas, la identidad narrativa de los personajes. Consideramos la existencia de un *régimen narrativo fuerte*, en el que priman las acciones, en el año 60 y un *régimen narrativo débil* en los años 90-91, régimen que nos sitúa en el territorio del drama psicológico, y en el que se detecta una hipertrofia de personajes y ambientes en detrimento de acciones y situaciones que se convierten en enigmáticas, siendo mínimos los avances que se producen.

Esto repercute directamente en la verbalización de los hechos: en el 60, los diálogos son funcionales, mientras que en el 90-91 son el acto mismo de tomar la decisión, reflejan el proceso mental que desarrolla el personaje recapacitando sobre algo, y, en algunos casos, el hecho de hablar trata de impedir precisamente que esa decisión tenga que ser tomada: se sustituye la acción por la verbalización, se mantiene un intento de hablar sobre algo como sustituto del actuar respecto a ese algo, el acto expresivo sustituye al ejecutivo, hasta tal punto que actuaciones intrascendentes cara a la historia narrada son mostradas como simples pretextos que permiten a los personajes seguir hablando y evitar la acción. Los personajes sienten miedo, dudas, que se convierten en la modalidad constitutiva de su

comportamiento, dudas y miedos que empujan al personaje a hablar continuamente en un intento de evitar tomar esa decisión que las causa.

### 6.2.2. REGÍMENES NARRATIVOS Y PERSONAJES

Podemos comprobar la existencia de un gran número de personajes protagonistas en el corpus analizado, cuestión que atribuimos a la fuerte tradición coral del cine español, y la casi inexistencia de personajes antagonistas. Este escaso número de personajes antagonistas se explica en función del régimen narrativo imperante en cada una de las fechas analizadas:

Hablábamos de un régimen narrativo fuerte en 1.960, en el que el contexto y las acciones condicionan fuertemente a los personajes, por lo que los antagonistas o las dificultades que se oponen a la consecución de los objetivos que los personajes protagonistas puedan haberse propuesto consisten, generalmente, en lo que podríamos denominar “entorno” del personaje: básicamente se trata de aspectos sociales y económicos que dificultan tanto su emancipación o el inicio de su vida en pareja –obstaculizando el logro de un trabajo, de una vivienda o el contraer matrimonio– como las posibles salidas a una situación marginal de miseria y delincuencia.

En 1.990-91 se trata de un régimen narrativo débil como anteriormente apuntábamos refiriéndonos al carácter más intimista de los relatos, a su planteamiento predominantemente psicológico y al predominio de la palabra sobre la acción. En este caso es, generalmente, el protagonista quien se convierte en su

propio antagonista, siendo él mismo quien pone dificultades para la consecución de los objetivos que previamente se ha propuesto, quien rompe o manipula a conveniencia, las reglas de juego que él mismo ha marcado o quien se ciñe a ellas de un modo tan rígido que dificulta el alcance de sus propias metas, lo que nos lleva a considerar que los personajes analizados poseen una identidad debilitada, tanto psicológica como sociológicamente.

A través del análisis de los personajes y de las figuras retóricas de los relatos detectamos, por tanto, cambios producidos a nivel social: el obstáculo (antagonista) ya no es el régimen sociopolítico represivo, sino que se ha instalado en el carácter dubitativo, débil, de los sujetos. Dicho de otra forma: los problemas sociales se han “psicologizado”.

### 6.2.3. REGÍMENES NARRATIVOS Y CAMBIOS SOCIALES

Los cambios que han tenido lugar en los modelos narrativos se encuentran directamente relacionados con cambios en las actitudes de los personajes, en sus planteamientos normativos y en los códigos axiológicos por los que se rigen. Se puede plantear una correlación entre el paso de un modelo narrativo fuerte a un modelo narrativo débil y el paso de la representación de una sociedad moderna, con planteamientos normativos y valorativos tradicionales, a una sociedad posmoderna, donde entramos en los territorios de lo relativo, lo ambiguo, lo contingente.

En el año 60 nos hallamos ante un discurso que encierra en sí mismo valoraciones morales explícitas y normas cuya sanción se integra en el propio relato.

En el 90-91 nos encontramos ante un discurso sin valoraciones, aparentemente objetivo en su constitución y que, en la mayor parte de los casos, no incluye ningún tipo de sanción; un discurso que se convierte en acontecimiento y, como tal, no puede incluir su propia valoración, siendo el espectador quien debe realizarla desde su particular código axiológico y normativo.

Esto nos conduce en el año 60 a la representación cinematográfica de una sociedad en la que existen normas sociales explícitas y concretas, cuyas sanciones se hallan igual de explicitadas (toda infracción conlleva su castigo y los personajes saben a qué atenerse), y con un planteamiento axiológico netamente dualista, donde está muy claro qué está bien y qué está mal.

En el 90-91 nos encontramos, sin embargo, con una sociedad distinta, en la que han desaparecido los códigos axiológicos rígidos e impera el pluralismo normativo y un fuerte relativismo moral, con pactos contingentes, rescindibles y una ética contextual, contingente y variable.

Ética contingente que puede, entonces, fácilmente conducir o propiciar comportamientos por parte de los personajes que podríamos calificar de hedonistas, comportamientos que persiguen la consecución inmediata del placer, en los que no hay planes futuros ni compromisos definitivos sino pura inmediatez situacional sin valoraciones normativas generales.

Esta situación de pluralismo, relativismo, contingencia, contextualidad, que se detecta en todos los órdenes en la representación analizada, propicia un estado de anomía generalizado en los personajes: aparecen nuevos modelos de comportamiento y se transforman la reglas sociales consideradas hasta entonces



como legítimas; el sistema normativo heredado es cuestionado sin que el sujeto colectivo haya asumido un nuevo sistema de valores, lo que lleva directamente a la inestabilidad y al desconcierto, a resoluciones y aplicaciones normativas o axiológicas puramente situacionales, donde el personaje pacta, consigo mismo o con los demás, su comportamiento en cada situación.

Podríamos decir, entonces, que en el 60 nos encontramos ante un modelo vertical, donde existe el individualismo del personaje, pero dentro de un modelo previamente diseñado y codificado por la sociedad, de un estereotipo vital; mientras que en el 90 se puede hablar de un modelo horizontal: no existe precodificación o predefinición del modelo vital y el personaje es individual porque no tiene referencias vitales, axiológicas, lo que nos sitúa directamente dentro de la posmodernidad.

### **6.3. RESPECTO A LOS PERSONAJES JÓVENES REPRESENTADOS**

#### **6.3.1. LA DEFINICIÓN DE JUVENTUD**

Se aprecia en los relatos cinematográficos analizados una prolongación de la consideración social de joven entre ambas fechas. Prueba de ello es que la sociedad española define de forma diferente qué es ser joven, ya que mientras en los estudios sociológicos realizados en el 60 consideran que la juventud comprende hasta los 24 años, en los realizados en el 90-91 se incluye hasta los 29 años. Esto supone una mayor edad media en los personajes de 1.990-91 analizados que en los de 1.960 con lo que ello implica cara a las historias narradas y a las actitudes de los personajes.

El curriculum de los personajes es diseñado de una forma diferente en ambas fechas: se trata de un curriculum más rígido y estereotipado, que admite menos variaciones y oscilaciones en el 60 que en el 90-91, donde no se encuentra tan prefijado ni presenta puntos de cambio tan claros y socialmente determinados; es decir, la sociedad en el 90-91 no prescribe determinadas cuestiones a determinadas edades como sucedía en el 60, sino que es el personaje quien decide qué hacer y cuando, volviendo sobre sus pasos o saltándose etapas si lo cree necesario, hasta el punto de que casi se podría hablar de indefinición.

Estas diferencias en el diseño social del curriculum de los personajes, esta casi indefinición, permite una dilatación de la juventud hasta edades más tardías en 1.990-91 que en 1.960, dando lugar a unos personajes que siguen comportándose como jóvenes durante más tiempo, puesto que es aquello que más valora la

sociedad. Se trata de personajes que se resisten a aceptar responsabilidades y modos de vida que los convertirán en adultos, que se ven afectados por el llamado *síndrome de Peter Pan*, en la mayoría de los casos por propia elección y en otros por falta de alternativas sociales, o bien personajes que, aún siendo adultos, no aceptan la definición que de tal estado ofrece la sociedad y tratan de redefinirla proponiendo nuevos contenidos, nuevas formas de comportamientos, nuevos sistemas de valores para los adultos y no sólo para los jóvenes.

### 6.3.2. LAS DIFERENCIAS DE LOS SEXOS

En los relatos de 1.960 analizados podemos advertir un claro predominio de personajes protagonistas masculinos (67% frente a 33% de mujeres). En varios de dichos relatos la narración se centra, de modo casi exclusivo, en la representación de universos únicamente masculinos: profesiones que sólo pueden ser desempeñadas en ese momento por hombres (militares, sacerdotes, delincuentes,...) se convierten en los ejes de las historias narradas, quedando relegada la representación de la mujer a los ámbitos domésticos y amorosos.

Este claro predominio aporta ciertas indicaciones sobre algunas tendencias de la sociedad de esos momentos, donde la mujer no parece tener función, cabida ni representación fuera de los entornos doméstico y familiar que se consideran sus reductos tradicionales. Su incorporación al mercado laboral es aún incipiente \_ya que muy pocas trabajan y siempre en empleos con poca consideración social\_ y sólo temporal, puesto que normalmente lo hacen para acortar el período de noviazgo

aportando su parte a la adquisición de la vivienda familiar, abandonando sus empleos al contraer matrimonio.

Sin embargo, en 1.990-91 los relatos muestran una equiparación de ambos sexos y de ambos universos, si bien, quizá, dando mayor peso al femenino. Se trata de una sociedad más igualitaria entre ambos sexos, donde la mujer se manifiesta en igualdad de condiciones con los hombres en parcelas distintas que anteriormente le estaban vedadas: ámbito profesional, ámbito socio-económico, ámbito lúdico, etc.

### 6.3.3. REPRESENTACIÓN DE ENTORNOS SOCIOPOLÍTICOS

En los relatos de 1.960 analizados existe cierta representación social, constan ciertos datos sobre el entorno social, económico, político, moral, etc., aspecto que no se detecta en los relatos pertenecientes a 1.990-91, salvo excepciones, por lo que no queda más alternativa que tratar de conocer la sociedad a través de los individuos que la representan, aún careciendo de datos contextuales para situarlos.

En 1.960 nos encontramos ante un entorno social que se convierte en personaje, que determina la historia y que se centra, fundamentalmente, en problemas socio-económicos enfocados desde diversos aspectos: fuerte emigración del campo a la ciudad, delincuencia, ingreso en el Ejército de muchos varones, incorporación de la mujer al trabajo (casi siempre no cualificado), concursos y festivales. Todo ello sitúa el transcurso de los relatos de esta fecha en hábitats urbanos, lo que nos impide confirmar (puesto que no hay datos referidos al hábitat rural) una de las hipótesis propuestas en el Planteamiento Teórico donde

sosteníamos la posible existencia de diferencias, tanto respecto al tipo de historia narrada como respecto a los comportamientos, normas y valores de los personajes, según las historias tengan lugar en un hábitat urbano o en uno rural.

En 1.990-91, al tratarse de films más intimistas, podemos conocer aspectos concernientes a los comportamientos, normas, valores de los personajes, pero prácticamente carecemos de información sobre el entorno histórico y social en el que dichos personajes existen y se desenvuelven, porque los films dan por supuesto el conocimiento de ese entorno.

Existe, entonces, una mayor explicitud del narrador de los 60, lo que implica una cierta valoración del público al que se dirigía, un público con una formación cultural menor, y al que, por tanto, debía ofrecerse una información más detallada que le permitiese contextualizar de una manera más pormenorizada el entorno en el que transcurría la historia.

#### 6.3.4. ÁMBITOS DE VIDA

Los relatos no pueden mostrar todos los ámbitos de vida del personaje (educacional-formativo, profesional-laboral, familiar, lúdico-afectivo y amoroso), puesto que se trata de una narración obligadamente lineal mientras que la vida no es lineal, por lo que escoge aquellos que le resultan más interesantes para la historia que pretende narrar. Debido a esta elección, constatamos la fuerte presencia de algunos de estos ámbitos de vida en los relatos –amoroso y lúdico-afectivo,

principalmente— y la práctica inexistencia de los restantes. Es decir, detectamos un predominio del bloque que hemos denominado *personal* en detrimento del *externo*.

Sosteníamos que el ámbito educacional formacional tenía una muy notoria importancia en el segmento de edad que analizamos, puesto que son la infancia y juventud los períodos socialmente destinados a la socialización, la enculturización y el aprendizaje y que esta formación incide de forma determinante en el ámbito profesional-laboral, dotando a los personajes de capacitación para ejercer profesiones más cualificadas, lo que redundaría en su posición social (atributo otorgado por el grupo y la clase) y económica (atributo objetivo de riqueza). Sin embargo, este centrarse los diversos relatos en los ámbitos amoroso y afectivo supone que tengamos relativamente poca información sobre lo que ocurre en los otros ámbitos. Por ello las hipótesis que planteábamos referidas a los ámbitos educacional-formacional y profesional-laboral y al aspecto socio-económico no han podido ser confirmadas, ni desmentidas, con los datos obtenidos al no ser recogidos estos ámbitos por los distintos relatos.

#### 6.3.5. ÁMBITO AMOROSO

Al ser el ámbito amoroso el más frecuente y el más ampliamente representado, así como el objetivo más perseguido por los personajes en los relatos analizados, se convierte en aquel aspecto del que obtenemos mayor conocimiento. Y es en este ámbito donde más cambios detectamos entre ambas fechas analizadas. Empleando la terminología al uso en 1.960, podríamos decir que donde más

cambios se han detectado ha sido en el terreno de la “moral y las buenas costumbres”, terreno que en 1.990-91 carece de una reglamentación social explícita, permitiendo la libertad de acción, de actitudes, de valores de los personajes.

Así, en el año 60, los personajes quieren, y deben, casarse. Es algo que la sociedad exige y que hay que cumplir, conformando el rito de paso fundamental a la edad adulta: la formación de una pareja e inicio de una nueva estructura familiar. Se considera que los jóvenes deben seguir cumpliendo las distintas fases de un curriculum vital socialmente diseñado, y, llegada una determinada edad, les corresponde contraer matrimonio y asumir con ello toda una serie de responsabilidades que son las que les confieren estatus de adultos.

Esta obligación social subyace al amor de los personajes, lo que supone una persecución del matrimonio –sobre todo por parte de las mujeres, que son quienes resultan socialmente más perjudicadas en el caso de no conseguirlo– utilizando casi cualquier tipo de estratagemas para lograrlo y casi con quien sea, siempre que se trate de un muchacho formal y con trabajo. Es muy frecuente, casi habitual, que la pareja mantenga unas largas relaciones de noviazgo, motivadas, generalmente, por problemas económicos que impiden una pronta boda y que suelen conllevar la incorporación de la mujer al mercado laboral con la intención de acortar ese período lo más posible. Estas lides amorosas se convierten en el único territorio en el que la mujer se manifiesta como el elemento dominante de la pareja, ya que siempre son ellas las que llevan la iniciativa.

Situación radicalmente distinta es la que encontramos en los años 90 y 91, donde, en general, los personajes huyen del matrimonio, si bien siguen buscando, y considerando como preferible, la pareja fija. En una sociedad mucho más permisiva

que la que podíamos observar en los relatos pertenecientes a 1.960, los personajes pueden mantener diversas relaciones de pareja en una búsqueda compulsiva del amor o de la pareja adecuada, para, sin embargo, huir o resistirse fuertemente cuando la encuentran, en un intento de evitar el compromiso, de eludir la adquisición de responsabilidades. Esta es la actitud manifestada predominantemente por los personajes, pero sorprende comprobar que son las mujeres quienes con más intensidad tratan de evitar sumergirse en una relación definitiva, poniendo tanto esfuerzo en evitarlo como sus madres en conseguirlo.

Podemos proponer diversas motivaciones para este tipo de comportamiento, general en todos los personajes y más acusado en las mujeres. Por un lado, y ligado al relativismo normativo y valorativo que antes apuntábamos, se presentan unos personajes inseguros que tratan de ocultar su inseguridad bajo una verborrea incontenible, en un intento de impedir o sustituir la acción, o bajo la instrumentalización del sexo, a través de relaciones puramente sexuales que a algunos personajes les resultan más cómodas y menos comprometedoras que implicarse en una relación más intensa que dejaría al descubierto la debilidad y la falsedad de la imagen que tienen de sí mismos y que muestran a los demás.

Por otro lado, a pesar de esa búsqueda compulsiva, parece existir una especie de resistencia y un miedo a implicarse en relaciones personales intensas y duraderas que impliquen ciertos cambios o ciertas renunciaciones en la forma de vida actual del personaje. Hemos denominado esta resistencia ante la pérdida de independencia que se orienta en el sentido de recuperar la identidad perdida como *reactancia* y, si bien es un estado respecto a la pareja que se detecta en la mayoría de los personajes independientemente de su sexo, es especialmente notorio en el caso de las mujeres y



se manifiesta como una reluctancia a ser controladas, a no poder mostrarse como son, a perder todo aquello por lo que han luchado y que las ha situado en igualdad de condiciones con los hombres.

Esta reactancia, esta lucha contra la pérdida de independencia que supone la pareja se puede considerar también como otra de las manifestaciones del *síndrome de Peter Pan*: la negativa por parte de los jóvenes a crecer, a convertirse en adultos y a afrontar las responsabilidades que este cambio de vida conlleva, lo que puede ser achacado a unos sistemas de valores de orientación claramente hedonista, o bien como una redefinición de lo que es ser adulto en nuestra sociedad, una propuesta de nuevos contenidos, especialmente influida por el nuevo papel de la mujer.

En el caso de las mujeres debemos señalar que no se trata tanto de una negativa a crecer o a asumir responsabilidades como de no renunciar a aquellas que les ha costado gran esfuerzo conseguir: la equiparación social y laboral con los varones, el respeto social como profesionales cualificadas y su propia carrera laboral, que suele quedar truncada al implicarse en una relación de pareja en la que siempre es la mujer quien debe ceder. La mayor parte de los relatos cinematográficos que se ocupan de este tema plantean a la mujer la disyuntiva de ser una profesional respetada, pero sin vida amorosa ni familiar, o abandonar su carrera para convertirse en madre de familia, siendo muy contadas las ocasiones en que se les permite alternar ambas ocupaciones que parecen excluirse mutuamente tratándose de una mujer, pero que nunca se presentan como contradictorias si se trata de un hombre.

Quizá una explicación a esta situación se encuentre en las distintas concepciones de la pareja que poseen los personajes femeninos y masculinos, ya que los personajes masculinos parecen lograr mantener un mínimo de independencia personal cuando se encuentran inmersos en una relación amorosa, mientras que los femeninos parecen no concebir la pareja sin fusión con el otro, lo que dificulta compaginar este aspecto con el resto de los ámbitos de vida; las mujeres se sumergen en la relación corriendo el riesgo de quedar anuladas, mientras que los hombres siguen manteniendo otros ámbitos de vida que les permiten mantener una distancia, por mínima que ésta sea.

A lo anteriormente expuesto cabe añadir un pequeño recordatorio que no pretende caer en la obviedad: en los relatos pertenecientes a 1.960 no tenemos constancia de actitudes políticas por parte de los personajes ni tampoco sobre cualquier tipo de comportamiento sexual (salvo casos muy excepcionales en los que se apunta de un modo implícito que exige una lectura entre líneas. Lógicamente, esto no significa que este tipo de actitudes no existiese realmente, sino que no debemos olvidar el papel cumplido por la censura en esta época: en la realidad, los individuos podían llevar a cabo actividades políticas o mantener relaciones sexuales, pero esto jamás llegaría a verse representado en el cine, ya que la censura ponía especial énfasis en cortar cualquier alusión a estos temas.

Muy distinta es la situación existente en los relatos cinematográficos de 1.990-91 puesto que la censura ha desaparecido. Y es por ello que sorprende la ausencia, como anteriormente comentábamos, de referencias sociales y de comportamientos políticos, considerando que ahora nada impide su representación cinematográfica.

Respecto al sexo, sin embargo, sí se aprecian notables variaciones: de no existir y ser considerada su práctica (extraconyugal) como reprobable y prohibida su representación en 1.960 se pasa a una amplia representación, presente en prácticamente todos los relatos de 1.990-91. Al tratarse de una sociedad más permisiva, el sexo aparece representado en casi todos sus aspectos: heterosexual, homosexual, incesto,... sin que los propios relatos ofrezcan valoración alguna sobre estos comportamientos (no incluyen normas sociales ni sanciones): el sexo pasa a ser considerado como una opción personal de los personajes que no se juzga en el relato, sino que se ofrece, de modo neutral, a los criterios valorativos de los espectadores.

## **VII. BIBLIOGRAFÍA**

AGUILAR, Carlos: *Guía del video-cine*. 4ª edición ampliada. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, 1.992.

ANDREW, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1.978.

ARGYLE, Michael: *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1.978.

ARISTARCO, Guido: *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona, Ed. Lumen, 1.976.

ARNHEIM, Rudolf : *El cine como arte*. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1.971.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Madrid, Ed. Alianza Forma, 1.971.

AUMONT, Jacques: *Estética del cine*. Barcelona, Ed. Paidós, 1.990.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: *Análisis del film*. Barcelona, Ed. Paidós, 1.990.

AUSTIN, J.L.: *Palabras y acciones*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1.971

AVELLO FLÓREZ, José; MUÑOZ CARRIÓN, Antonio P.: “Cultura juvenil: la comunicación desamparada” en VV.AA.: *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1.989.

BARDIN, L.: *L'analyse de contenu*. Paris, P.U.F, 1.977. 5<sup>a</sup> édition revue et augmentée, 1.989.

BARTHES, Roland: “Introducción al análisis estructural de los relatos” en VV.AA.: *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1.982.

BARTHES, Roland: *Lo ovbio y lo obtuso*. Barcelona, Ed. Paidós, Col. Comunicación, 1.986

BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Madrid, Ed. Mondadori, 1.991.

BATESON, Gregory: *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Ed.. Carlos Lohlé, 1.985.

BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1.986.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Ed. Kairós, 1.987.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Madrid, Siglo XXI ed., 1.988.

BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*. Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, 1.988.

BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, 1.991.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ed. Rialp, 1.966.

BENET FERRANDO, Vicente José: *El tiempo de la narración clásica*. Valencia, Ed. Textos de la Filmoteca, 1.992.

BENVENISTE, Emile: *Problemas de lingüística general*. Mexico, Siglo XXI Ed., 1.979.

BERELSON, B.: *Content Analysis in Communications Research*. N. York, Free Press, 1.952.

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad*. Madrid, Ed. Amorrortu- Murguía, 1986.

BETTETINI, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Mexico, Ed. Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios, 1.984.

BORDWELL, David: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Ed Paidós, Col. Comunicación Cine, 1.995.

BOURDIEU, Pierre: *¿Qué significa hablar?. Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Ed. Akal Universitaria, 1.985.

BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Ed. Taurus, Col Ensayistas, Serie Maior, 1.988.

BRUCKNER, P. y FINKIELKRAUT, A.: *El nuevo desorden amoroso*. Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, 1.989.

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, 1.989

CAPARROS LERA, José María: *Persona y sociedad en el cine de los 90*. Tomo I (1.990-1993). Pamplona, EUNSA, 1.994.

CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, 1.993.

CARNAP, R.: "Empiricismo, semántica y ontología" en MUGERZA, J. (comp.): *La concepción analítica de la filosofía*. Madrid, Alianza Ed., 2 vols, 1.974.



CARTWRIGHT: "Analysis of Qualitative Material" en FESTINGER, L. y KATZ, D. (eds.): *Research Methods in the Behavioral Sciences*. N. York, 1.966.

CASETTI, Francesco: *El film y su espectador*. Barcelona, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, 1.989.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Cómo analizar un texto fílmico*. Barcelona, Ed. Paidós, Col Instrumentos, 1.991.

CASETTI, Francesco: *Teorías del cine*. Barcelona, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, 1.994.

CICOUREL, A.: *Cognitive Sociology*. Harondsworth, Penguin, 1.973.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Barcelona, Ed. Paidós, 1.984.

DELGADO, J.M. y GUTIERREZ, J. (coord.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid, Ed. Síntesis Psicología, Área: Metodología de las Ciencias del Comportamiento, 1.994.

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI Ed, 1.974.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Siglo XXI ed., 1.974.

DUVIGNAUD, Jean: *Hérésie et subversion. Essais sur l'anomie*. Editions La Découverte, 1.986.

ECO, Umberto: *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Ed. Lumen, 1.986.

ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Ed. Lumen, 1.988.

ERIKSON, E.H.: *Identidad. Juventud y crisis*. Madrid, Ed. Taurus, Col. Humanidades, 1.989.

FESTINGER, L. y KATZ, D. (eds.): *Research Methods in the Behavioral Sciences*. N. York, 1.966.

FINKIELKRAUT, Alain: *La derrota del pensamiento*. Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, 1.988.

FISCHER, G. N.: *Psicología social. Conceptos fundamentales*. Madrid, Ed. Narcea, 1.990.

FISCHER, G. N.: *Campos de intervención en psicología social. Grupo, Institución, Cultura, Ambiente social*. Madrid, Ed. Narcea, 1.992.

FREGE, G.: *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ed. Orbis, 1.984.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona, Ed. Planeta, 1.985.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: “Dimensión social del cine y la televisión en España” en VV.AA.: *Comunicación y movimientos sociales*, Ciudad Real, Caffarel, C.; Bernete, F. y Baca, V. ed., 1.994.

GARCÍA FERRANDO, M., IBÁÑEZ, J., ALVIRA, F. (comps.): *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid, Ed. Alianza Universidad Textos, 1.986.

GINER, S. (dir.): *España. Sociedad y política*, Madrid, Espasa Calpe, 1.990.

GIL CALVO, Enrique: *La mujer cuarteada. Útero, Deseo y Safo*. Barcelona, Anagrama, Col. Argumentos, 1.991.

GOFFMAN, Erving: *Relaciones en público. Microestudios de Orden Público*. Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1.979.

GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu Ed., 1.981.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica*. Madrid, Ed. de la Complutense, 1.981.

GREIMAS, A.J.: *Semántica estructural*. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1.987.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Madrid, Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1.991. Vols. I y II.

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona, Ed. Península, 1.981.

GURMÉNDEZ, Carlos: *La melancolía*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, Col. Espasa Mañana, 1.990.

HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vol., Madrid, Ed. Taurus, 1.987.

HALL, Edward T.: *Más allá de la cultura*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Col. Punto y Línea, 1.978.

HALL, Edward T.: *La dimensión oculta*. Madrid, Siglo XXI Ed., 1.986.

HERLICH, C.: "La représentation sociale". *Introduction a la Pysichologie Sociale*, Paris, Larousse Université, 1.973.

HOLSTI, O.R.: *Content Analysis for de Social Sciences and Humanities*. Reading, MA, Addison-Wesley, 1.969.

HOPEWELL, John: *El cine español después de Franco*. Madrid, Ed. El arquero, 1.989.

IMBERT, Gérard: *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1.976-1.982)*. Madrid, Ed. Akal, Col. Comunicación. 1.990.

INGLEHART, Ronald: *El cambio cultural en las sociedades industriales avanzadas*. Madrid, C.I.S. en coedición con Siglo XXI de., 1.991.

JANIS, I.L.: "The problem of validating content analysis" en LASSWELL, H.D. y LEITES, N. (comps.): *Language of Politics*. Cambrigde, MIT Press, 1.965.

KRIPPENDORFF, Klaus: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y Práctica*. Barcelona, Ed. Paidós, Col. Comunicación, 1.990.

LARRAZ, E.: *Le cinema espagnol des origines nos jours*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1.986.

LASSWELL, H.D.: "Why be quantitative?". En LASSWELL, H.D. y LEITES N. (comps.): *Language of Politics*. Cambrigde, MIT Press, 1.965.

LASSWELL, H.D. y LEITES N. (comps.): *Language of Politics*. Cambrigde, MIT Press, 1.965.

LEYENS, J.P. y CODOL, J.P.: "Cognición Social" en VV.AA.: *Introducción a la psicología social. Una perspectiva europea..* M. HEWSTONE, W. STROEBE, J.P. CODOL Y G.M. STEPHENSON (Coord.) Barcelona, Ed. Ariel Psicología, 1991.

LOTMAN, Yury: *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1.979.

LOZANO, J.; PEÑA MARÍN, C.; ABRIL, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual*. Madrid, Ed. Cátedra, 1.982.

LYOTARD, J.F.: *La condición posmoderna*. Madrid, Ed. Cátedra, 1.984.

LYOTARD, J.F.: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1.987.

MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Ed. Icaria, 1.990.

MARC, Edmond y PICARD, Dominique: *La interacción textual. Cultura, instituciones y comunicación*. Barcelona, Ed. Paidós, Col. Grupos e Instituciones, 1.992.

MARDONES, José María: “El neo-conservadurismo de los posmodernos” en VATTIMO, G. y otros: *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1.994.

MARTÍN SERRANO, Manuel: *La mediación social*. Madrid, Ed. Akal, 1.978.

MARTÍN SERRANO, Manuel: *La producción social de comunicación*. Madrid, Ed. Alianza Universidad Textos, 1.986.

MARTÍN SERRANO, Manuel: *Los valores actuales de la juventud en España*. Madrid, Instituto de la Juventud - Ministerio de Asuntos Sociales, 1.991.

MARTÍN SERRANO, Manuel: *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1.960 y 1.990*. Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales - Instituto de la Juventud, 1.994.

MAYNTZ, R., HOLM Y HÜBNER, P.: *Introducción a los métodos de la sociología empírica*. Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1.980.

MEAD, Margaret: *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona, Ed Gedisa, 1.980

MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid, Ed. JUPEY, 1.986.

MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine*. Vol. 1. *Las estructuras*. Vol. 2. *Las formas*. Madrid, Siglo XXI Ed., 1.984.

MITRY, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Ed. Akal, Col. Comunicación, 1.990.

MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1.973-1.992)*. Barcelona, Ed. Paidós Studio, 1.993.

MOSCOVICI, S.: *Psicología social*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1.985.

MUGERZA, J. (comp.): *La concepción analítica de la filosofía*. Madrid, Alianza Ed., 2 vols, 1.974.

NAVARRO, P. y DIAZ, C.: “Análisis de Contenido”, en DELGADO, J.M. y GUTIERREZ, J. (coord.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid, Ed. Síntesis Psicología, Área: Metodología de las Ciencias del Comportamiento, 1.994.



NISBET, Robert A.: *Introducción a la Sociología. El vínculo social*. Barcelona, Ed. Vicens Universidad, 1.975.

ORIZO, F.A.: *Los nuevos valores de los españoles. España en la Encuesta Europea de Valores*. Madrid, Fundación Santa María, 1.991.

ORTEGA, Felix: *El mito de la modernización*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1.994.

ORTEGA y GASSET, José: *Para la cultura del amor*. Madrid, Ed. El Arquero, 1.988.

PÉREZ MERINERO, David y Carlos: *Cine y control*. Madrid, Castellote ed., 1.975.

PIÑUEL RAIGADA, J.L.: *La expresión*. Madrid, Ed. Visor, 1.989.

POBLET, Fernando: *Contra la modernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, Serie Ensayo, 1.985.

POOL, I. de Sola (comp.): *Trends in Content Analysis*. Urbana, University of Illinois Press, 1.959.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1.981.

QUINE, W.V.: *Palabra y objeto*. Barcelona, Ed. Labor, Col. Biblioteca Universitaria, 1.968.

RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia: *De jóvenes y sus identidades. Socioantropología de la etnicidad en Euskadi*. Madrid, Ed C.I.S., Col. Monografías, 1.991.

REQUENA, M. y BENEDICTO, J.: *Relaciones interpersonales: actitudes y valores en la España de los ochenta*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1.988.

REYES, Román: *Sobre el amor y el olvido*. Barcelona, Ed Montesinos, Col. Sociología, 1.989.

RODERO, José Ángel: *Aquel nuevo cine español de los 60*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1.981.

RODRIGUEZ MERCHÁN, Eduardo: "Cine español: entre la lógica y los impulsos" en VV.AA.: *Retrospectiva del cine español (1.909-1.980)*. Madrid, Agencia Española Cooperación Internacional (ICI) - Ministerio de Cultura (ICAA), Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1.991.

RUSSELL, B.: *Significado y verdad*. Barcelona, Ed. Ariel, 1.983.

SEARLE, J.: *Actos de Habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1.980.

STUBBS, M.: *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*. Madrid, Ed. Alianza Psicología, 1.987.

TAJFEL, H.: *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona, Ed. Herder, 1.984.

TODOROV, Tzvetan: "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, VV.AA.. Barcelona, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1.982.

TOHARIA, J.J.: *Cambios recientes en la sociedad española*. Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1.989.

TRIAS, Eugenio: *Tratado de la pasión*. Madrid, Ed. Taurus, Col. Ensayistas, 1.979.

VAN DIJK: *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid, Siglo XXI ed., 1.980.

VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1.986

VATTIMO, G.: *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Ed. Península, 1.986

VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto*, Barcelona, Ed. Paidós Studio, 1.989.

VATTIMO, G. y otros: *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1.994.

VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. Barcelona, Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen. 1.989.

WILDEN, Anthony: *Sistema y estructura*. Madrid, Alianza Universidad, 1.979.

WILLIAMS, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Ed. Paidós, Col. Comunicación, 1.982.

WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Ed. Crítica, 1.988.

WOLF, Mauro: *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Teorema, 1.988.

ZÁRRAGA, José Luis de: *Informe de juventud en España 1.988*. Madrid, Instituto de la Juventud.- Ministerio de Asuntos Sociales, 1.989.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra - Universidad del País Vasco, Col. Signo e imagen, 1.992.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen, 1.994.

VV.AA.: *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos, Col. Biblioteca A, 1.994.

VV. AA.: *Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y representación social*. Madrid, Ed. Fundamentos, Serie psicología básica y clínica, 1.987.

VV. AA.: *Memoria y representación*. Tomo 4 del Tratado de Psicología General. Madrid, Ed. Alhambra Universidad, 1.992.

VV. AA.: *Comunicación y lenguaje*. Tomo 6 del Tratado de Psicología General. Madrid, Ed. Alhambra Universidad, 1.992.

VV. AA.: *Creencias, actitudes y valores*. Tomo 7 del Tratado de Psicología General. Madrid, Ed. Alhambra Universidad, 1.989.

VV.AA.: *Introducción a la psicología social. Una perspectiva europea*. M. HEWSTONE, M.; STROEBE, W.; CODOL, J.P. y STEPHENSON, G.M. (Coord.) Barcelona, Ed. Ariel Psicología, 1991.

VV: AA.: *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1.989.

VV. AA.: *Jóvenes españoles 89*. Madrid, Ed. SM, 1.989.

VV.AA.: *Análisis de la imágenes*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1.982.

VV.AA.: *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones, 1.982.

VV.AA.: *El cambio social y transformación de la comunicación*. MARTÍN SERRANO, Manuel, coord. Madrid, Reis, nº 57, CIS, 1.992.

VV.AA.: *Comunicación y movimientos sociales*, Ciudad Real, Caffarel, C.; Bernete, F. y Baca, V. ed., 1.994.

VV.AA.: *Análisis cultural. La obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michael Foucault y Jürgen Habermas*. Buenos Aires, Ed. Paidós Studio, 1.988.

VV.AA.: *Retrospectiva del cine español (1.909-1.980)*. Madrid, Agencia Española Cooperación Internacional (ICI) - Ministerio de Cultura (ICAA), Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1.991.

VV.AA.: *Cine español (1986-1988)*. Madrid, Ministerio de Cultura, ICAA, 1.989.

**ABRIR TOMO II**

